

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos
y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Elena Martín Martín

Directores

Carlos Pereira Prado

M^a del Pilar de Luxán Gómez del Campillo

Madrid, 2016

TOMO I
DESARROLLO CONCEPTUAL
Y DOCUMENTAL

OTEIZA Y LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU, 1950-1969

Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna

TESIS DOCTORAL 2015

M^a ELENA MARTÍN MARTÍN

Directores Dr. Carlos Pereira Prado

Dra. M^a Pilar de Luxan Gómez del Campillo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO: PINTURA-RESTAURACIÓN. PROGRAMA: PLÁSTICA, TÉCNICA Y CONCEPTO

OTEIZA Y LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU, 1950-1969

Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna

TESIS DOCTORAL 2015

M^a ELENA MARTÍN MARTÍN

Directores

Dr. Carlos Pereira Prado

Dra. M^a Pilar de Luxan Gómez del Campillo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO: PINTURA-RESTAURACIÓN. PROGRAMA: PLÁSTICA, TÉCNICA Y CONCEPTO



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

La Tesis consta de tres tomos:

Tomo I. Desarrollo conceptual y documental

Tomo II. Narración visual

Tomo III. Anexo de prensa y crónica de Arantzazu

Diseño y maquetación
David Martínez Suarez.

Impresión
Industrias Gráficas Castuera, S.A.

Cubierta
Jorge Oteiza en el lugar que ocupará el Friso de los apóstoles.
Archivo Arantzazu A 31-15.

Agradecimientos

A David, Marina y Diego, por estar a mi lado y hacerlo posible.

A Carlos y María Pilar gracias por su confianza y apoyo.

A la Fundación Museo Jorge Oteiza por facilitar la investigación de la Tesis. A mis compañeros del Museo Oteiza por alentarme a diario y, expresamente, a Gregorio Díaz Ereño, Juan Pablo Huércanos, Borja González, Aitziber Urtasun y Laura escudero.

A Ángel Bados especialmente, por su generosidad al compartir sus conocimientos.

A Txomin Badiola y David Martínez Suarez por toda su colaboración.

A Iñaki Almandoz, Ana Arnaiz, Juan Biain y Xabier Martiarena por su ayuda.

A los padres franciscanos de Arantzazu, especialmente a Joseba Echeverría por su dedicación y a José María Arregi.

A todas las personas entrevistadas Jabier Bikuña, Xabier Egaña, Joseba Intxausti, Iñaki Ruiz de Egin, Edorta Kortadi, Pedro Manterola, Antonio Oteiza y Manolo Pagola.

A Isabel Garbayo Aramendía, Juan Alfredo Canteli Maza, Luis Guerra Sobejano, Amaya Cía Lapeña y Garazi Valluerca Albeniz por su contribución.

A la Facultad de Bellas Artes de Madrid donde comencé este camino y a la Universidad Complutense por la beca predoctoral que me inició en la investigación.

A todos los que de alguna manera han ofrecido su ayuda y han mostrado interés por este trabajo que hemos compartido.

**TOMO I
DESARROLLO CONCEPTUAL
Y DOCUMENTAL**

ÍNDICE ABREVIADO

0. INTRODUCCIÓN

PRIMER PERÍODO 1950-1954

1. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA
2. LA ELECCIÓN DEL ESCULTOR
3. OTEIZA Y LA ESTATUARIA
4. PROYECTO DE RELIEVES PARA LA BASÍLICA
5. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL
6. LA IMAGEN DE LA VIRGEN
7. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES
8. ANTECEDENTES SOBRE LA PRIMERA PARALIZACIÓN

SEGUNDO PERÍODO 1954-1968

9. PRIMERA PROHIBICIÓN Y CONSECUENCIAS
10. BÚSQUEDA DE SOLUCIONES PARA LA CONCLUSIÓN DE LA FACHADA

TERCER PERÍODO 1968-1969

11. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES 1968-1969
12. LA PIEDAD 1966-1969

CONCLUSIONES

EPÍLOGO

BIBLIOGRAFÍA

RESUMEN - ABSTRACT

RESUMEN Y CONCLUSIONES (INGLÉS).

Solicitud mención doctorado europeo

ÍNDICE

RESUMEN	21
0. INTRODUCCIÓN	22
0.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
02. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE TESIS	26
0.2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL PROYECTO DE ARANTZAZU	26
0.2.2. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA FRENTE AL PROYECTO DE ESTATUARIA PARA LA BASÍLICA	28
0.2.3. CONFLICTOS Y PROHIBICIONES	29
0.2.4. SOLUCIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA	31
0.3. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN. OBJETIVOS	31
0.3.1. OBJETIVOS CONCEPTUALES	32
0.3.1.1. Reconocimiento de los aspectos de representación votiva del encargo	
0.3.1.2. Análisis y evolución conceptual de las propuestas avanzadas por Oteiza	
0.3.1.3. Variaciones y soluciones formales definitivas	
0.3.2. OBJETIVOS TÉCNICOS	37
0.3.2.1. Reconocimiento del programa material y técnico del encargo	
0.3.2.2. Propuestas del escultor en relación a la arquitectura	
0.3.2.3. Proceso formal y material de la estatuaria definitiva	
0.3.3. OBJETIVOS DOCUMENTALES	40
0.4. METODOLOGÍA	41
0.4.1. PARA LA CLASIFICACIÓN Y USO DE LOS SOPORTES DOCUMENTALES	41
0.4.2. PARA LA SELECCIÓN Y SECUENCIACIÓN DEL MATERIAL FOTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL	43
0.4.3. PARA LA OBRA ESCULTÓRICA DE OTEIZA	45
0.4.4. FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA	46
0.4.4.1. Archivo Museo Oteiza	
0.4.4.2. Archivo de Arantzazu	
0.4.4.3. Fuentes orales	
0.4.4.4. Bibliografía	
0.4.4.5. Estancias nacionales e internacionales	

PRIMER PERIODO 1950-1954

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO.
DEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y
DE SU OCUPACIÓN ESPACIAL CON ESCULTURA

1. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA	57
1.1. SOBRE EL PROYECTO DE NUEVA BASÍLICA PARA ARTANTZAZU	57
1.2. DATOS CRONOLÓGICOS DEL PROYECTO DE ESTATUARIA	60
1.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. DEFINICIÓN TEMÁTICA DEL ENCARGO	62
1.3.1. DE LA ESCULTURA A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL CONTRATO	66
1.4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA FACHADA	74
2. LA ELECCIÓN DEL ESCULTOR	81
2.1. DATOS CRONOLÓGICOS	81
2.1.1. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA	83
2.1.2. BOCETOS PRESENTADOS	88
2.2. OTROS ESCULTORES	91
3. OTEIZA Y LA ESTATUARIA	97
3.1. NOCIONES CONCEPTUALES	97
3.1.1. VACIAMIENTO DE LA ESTATUA	101
3.1.2. EL HIPERBOLOIDE	103
3.1.3. DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA	107
4. PROYECTO DE RELIEVES PARA LA BASÍLICA	111
4.1. RELIEVE MURAL PARA LA FACHADA. DATOS CRONOLÓGICOS Y TEMÁTICOS	111
4.2. APROXIMACIÓN A LOS TEMAS	116
4.3. RELIEVES EN EL INTERIOR	120

5. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL	127
5.1. CONSIDERACIONES GENERALES	127
5.2. CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS PLANTEAMIENTOS	129
5.2.1. SERIE A	130
5.2.2. SERIE B	132
5.2.3. LA ORGANIZACIÓN COMPOSITIVA DEL MURO	134
5.2.4. SERIE C	136
5.2.5. SERIE D	138
6. LA IMAGEN DE LA VIRGEN	143
6.1. DATOS CRONOLÓGICOS	143
6.2. DEFINICIÓN DEL TEMA MARIANO	145
6.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO DE LA VIRGEN	147
6.3.1. ANDRAMARI	151
6.3.2. ASUNCIÓN	154
6.3.3. PIEDAD	156
7. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES	161
7.1. DATOS CRONOLÓGICOS	161
7.2. ASPECTOS FORMALES	166
7.2.1. LA ESCULTURA Y EL NÚMERO DE APÓSTOLES	168
7.2.1.1. Identificación de los catorce apóstoles	
7.2.2. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTUDIOS PARA EL FRISO	173
7.2.3. ESTUDIOS PARA CABEZAS DE APÓSTOL	178
7.3. DATOS ACERCA DE LA MATERIALIZACIÓN	183
7.3.1. TIPOLOGÍA DE PIEDRA	183
7.3.2. TALLER Y COLABORADORES	185
7.3.3. TALLA DE LOS PRIMEROS APÓSTOLES	186

SEGUNDO PERÍODO 1954-1968

PARALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS

8. PRIMERA PROHIBICIÓN Y CONSECUENCIAS	193
8.1. ANTECEDENTES SOBRE LA PRIMERA PARALIZACIÓN	193
8.2. LA POESÍA COMO RESPUESTA. ANDROCANTO Y SIGO	195
8.2.1. BALLET DEL FRISO DE LOS APÓSTOLES	195
8.3. PARALIZACIÓN DE LAS OBRAS E INFORME DE LOS ARTISTAS A LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	197
8.4. FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	209
8.4.1. INTERPRETACIÓN DEL FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	210
8.4.2. RAZONES DE LA PROHIBICIÓN	211
8.5. CONSECUENCIAS	213
8.5.1. LA FACHADA VACÍA	213
8.5.2. LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA	214
8.5.3. OTEIZA 1954-1959	216
9. BÚSQUEDA DE SOLUCIONES PARA LA CONCLUSIÓN DE LA FACHADA	221
9.1. 1959-1961. PRIMEROS PASOS	221
9.2. 1962. CONCURSO Y REALIZACIÓN DEL ÁBSIDE	223
9.2.1. FECHA CLAVE PARA EL PROYECTO DE OTEIZA	225
9.2.2. REPERCUSIÓN MEDIÁTICA	230
9.3. 1963. NUEVA CONSULTA A ROMA	237
9.4. 1964. SEGUNDA PARALIZACIÓN DE LA OBRA	240
9.4.1. CARTAS Y ENTREVISTA AL OBISPO LORENZO BERECIARTUA	247
9.4.2. LA POESÍA SOCIAL	262
9.5. 1965. CONCILIO VATICANO II	264
9.6. 1966. AUTORIZACIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU	265
9.7. 1967. TODAVÍA HABRÁ QUE ESPERAR	270
9.8. 1968. INFORME SECRETO DEL PADRE GOITIA	272
9.8.1. CONTRATO DEFINITIVO DEL TRABAJO DE OTEIZA	275

TERCER PERÍODO 1968-1969

REDEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DE LA ESCULTURA

10. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES 1968-1969	283
10.1. EL TRABAJO DE TALLA	283
10.1.1. EMPRESAS COLABORADORAS	284
10.1.2. LOS TALLERES DE OTEIZA	284
10.1.3. COLABORADORES EN LA TALLA	285
10.1.4. LA TALLA DE LOS APÓSTOLES	287
10.2. INSTALACIÓN EN LA FACHADA	290
10.2.1. MODIFICACIÓN DE LA FACHADA ANTES DE INSTALAR LOS APÓSTOLES	290
10.2.2. TRASLADO DE LOS APÓSTOLES E INSTALACIÓN	291
10.2.3. RETOQUES Y AJUSTES FINALES	292
10.2.4. RESPUESTAS DESDE LA POESÍA	296
11. LA PIEDAD 1966-1969	303
11.1. IMAGEN DE LA PIEDAD	303
11.1.1. SU POSIBLE FUNDICIÓN EN BRONCE	303
11.1.2. DEFINICIÓN DEL TEMA	306
11.1.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO	306
11.1.4. PIEDAD DE ARANTZAZU	308
11.2. REALIZACIÓN DE LA PIEDAD	312
11.2.1. LA PIEDRA DE MARKINA	312
11.2.2. TALLER Y COLABORADORES	312
11.2.3. PROCESO DE TALLA	312
11.2.4. ANCLAJE DE LA PIEDAD	313
11.2.5. INSTALACIÓN	316
11.2.6. RESPUESTAS TRAS LA INSTALACIÓN	318

CONCLUSIONES	323
EPÍLOGO	341
BIBLIOGRAFÍA	345
- ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS DOCUMENTALES	
- ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS AUDIOVISUALES	
- ARCHIVO DE ARANTZAZU. REFERENCIAS DOCUMENTALES	
- BIBLIOGRAFÍA	
- BIBLIOGRAFÍA. LIBROS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS DE JORGE OTEIZA	
- BIBLIOGRAFÍA SOBRE JORGE OTEIZA (POR AUTORES)	
- BIOGRAFÍA ESENCIAL DE JORGE OTEIZA (1908-2003)	
LISTA DE ILUSTRACIONES	465
RESUMEN - ABSTRACT	477
RESUMEN Y CONCLUSIONES (INGLÉS). Solicitud mención doctorado europeo	483

ÍNDICE

RESUMEN	21
0. INTRODUCCIÓN	22
0.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
02. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE TESIS	26
0.2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL PROYECTO DE ARANTZAZU	26
0.2.2. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA FRENTE AL PROYECTO DE ESTATUARIA PARA LA BASÍLICA	28
0.2.3. CONFLICTOS Y PROHIBICIONES	29
0.2.4. SOLUCIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA	31
0.3. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN. OBJETIVOS	31
0.3.1. OBJETIVOS CONCEPTUALES	32
0.3.1.1. Reconocimiento de los aspectos de representación votiva del encargo	
0.3.1.2. Análisis y evolución conceptual de las propuestas avanzadas por Oteiza	
0.3.1.3. Variaciones y soluciones formales definitivas	
0.3.2. OBJETIVOS TÉCNICOS	37
0.3.2.1. Reconocimiento del programa material y técnico del encargo	
0.3.2.2. Propuestas del escultor en relación a la arquitectura	
0.3.2.3. Proceso formal y material de la estatuaria definitiva	
0.3.3. OBJETIVOS DOCUMENTALES	40
0.4. METODOLOGÍA	41
0.4.1. PARA LA CLASIFICACIÓN Y USO DE LOS SOPORTES DOCUMENTALES	41
0.4.2. PARA LA SELECCIÓN Y SECUENCIACIÓN DEL MATERIAL FOTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL	43
0.4.3. PARA LA OBRA ESCULTÓRICA DE OTEIZA	45
0.4.4. FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA	46
0.4.4.1. Archivo Museo Oteiza	
0.4.4.2. Archivo de Arantzazu	
0.4.4.3. Fuentes orales	
0.4.4.4. Bibliografía	
0.4.4.5. Estancias nacionales e internacionales	

RESUMEN

La investigación tiene como objetivo localizar, datar y clasificar toda la obra escultórica que realiza Jorge Oteiza en relación al proyecto de la Basílica de Arantzazu. Un proyecto referencial para el artista, que determinó el inicio de su propósito experimental, y para el que realizó multitud de estudios con los que afianzar su concepto estético.

Parte de esta investigación analiza los conceptos que el artista aborda en su estatuaría para adaptar su ideario estético y conceptual a un encargo de representación religiosa. Hay que tener en cuenta que Jorge Oteiza inicia este proyecto cuando ya está sumergido en un proceso de abstracción escultórica. Su estatuaría para la fachada de la Basílica debe insertarse en una arquitectura masiva y pétreo definida por dos potentes torres, proyectada por Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga. Hay que añadir que la obra escultórica sufrirá dos paralizaciones eclesiásticas, en 1955 y 1964. La investigación reflexionará sobre su influencia en el resultado final de la obra a partir del análisis de documentos inéditos.

La recopilación de un extenso material fotográfico permitirá visualizar, por primera vez en su conjunto, el proyecto de Oteiza en Arantzazu, desde los primeros estudios hasta su instalación en la fachada. Su clasificación se basa en la catalogación de la obra de Oteiza y en la documentación conservada, pero ante todo, he antepuesto mi formación artística con el propósito de observar la manera de proceder del escultor a lo largo del proceso.

Para contextualizar el proceso se acude al Archivo del Museo Oteiza y al Archivo de Arantzazu donde encontramos documentos inéditos, correspondencia y reflexiones del escultor que permiten reconocer el encargo, entender sus inquietudes y analizar los recursos escultóricos que emplea Oteiza para dar respuesta a sus anhelos, desde la modernidad.

Teniendo en cuenta que en 1959, con el proyecto de Arantzazu paralizado, el escultor dice abandonar su investigación escultórica a favor de otros lenguajes, cabe preguntarse qué pudo suponer para Oteiza retomar en 1968 el proyecto para la Basílica. Fundada en su concepción estética sobre el vacío, decide eliminar los relieves que había plateado al inicio y dejar el muro sin representación, de tal forma que el espectador quede implicado en la recepción de la escultura religiosa, enfrentado a un espacio vacío, espiritual y verdaderamente receptivo.

0. INTRODUCCIÓN

El proyecto de Arantzazu es el más comprometido dentro de la trayectoria escultórica de Jorge Oteiza. En él confluyen circunstancias de diversa índole que analizaremos en este trabajo. Consultada la bibliografía relativa a Oteiza y las publicaciones e investigaciones de referencia en torno al tema que nos ocupa, sorprende que ninguna se centre expresamente en Oteiza y Arantzazu. Como consecuencia, en esta investigación pretendo examinar lo que supuso este proyecto para el escultor, desde el encargo, hasta su instalación final en la fachada.

La Tesis que nos ocupa, surge a raíz del trabajo que desarrollo profesionalmente desde el año 2003, dirigiendo el departamento de Conservación de la Fundación Museo Jorge Oteiza¹. El acceso directo a su legado, así como a su Centro de estudios, han revelado gran cantidad de información; escultórica, gráfica y documental, y han puesto de manifiesto áreas de investigación no exploradas con anterioridad.

Lo singular de la investigación reside en el conocimiento íntegro de la obra escultórica de Oteiza y en la posibilidad de disfrutarla y analizarla diariamente. La formación en Bellas Artes me permite comprender la complejidad del proceso creativo y ha forjado una sensibilidad hacia el arte que me posibilita el análisis, en este caso, del trabajo específico de Oteiza.

La Tesis recoge el proceso conceptual, formal e iconográfico de la obra de Oteiza, desde su selección como escultor para la nueva Basílica, en 1951, hasta su conclusión, en 1969. Esta investigación recorre un período amplio de diecinueve años, y para abordarlo contamos principalmente con tres recursos; documentación escrita, documentación fotográfica y obras escultóricas. Durante este tiempo el escultor realiza otros proyectos, paralelamente desarrolla el corpus de su Laboratorio Experimental y concluye su búsqueda escultórica basada en la definición de un espacio vacío y receptivo. Su trayectoria de escritor está permanentemente unida a la de escultor y textos como *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*², *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*³ o *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*⁴ son fundamentales para entender su ideario estético.

En el año 2007, la Fundación Museo Jorge Oteiza encargó a Txomin Badiola la realización del *Catálogo razonado de escultura de Oteiza*⁵, que reúne toda la obra definitiva del escultor. Esta publicación recoge gran cantidad de documentación, estudios escultóricos, dibujos previos y piezas del Laboratorio Experimental, que complementan la clasificación de la obra escultórica. Los estudios que el escultor realiza para cada proyecto, no son el objetivo del Catálogo razonado. En relación al proyecto de Arantzazu y, a través de este trabajo de investigación, he documentado, datado y aportado datos técnicos en relación a todas las obras escultóricas de Oteiza en relación al proyecto.

Por último, indicar que el primer tema de tesis doctoral⁶ inscrito en 1997 en la Facultad de Bellas Artes

1 Ubicada en Alzuza (Navarra).

2 Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Cultura Hispánica, Madrid, 1952.

3 Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. 1.ª ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963.

4 Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. 1.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1965.

5 Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. Oteiza. Catálogo razonado de escultura, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015.

6 Título: Procesos de reintegración en escultura y elementos ornamentales. Selección de los morteros de restauración idóneos para la reintegración de materiales pétreos empleados en la Comunidad de Madrid, basada en la compatibilidad de materiales y en pruebas de laboratorio. Inscrita el 29 de septiembre de 1997. La tesis tenía como objetivo estudiar el comportamiento de los morteros que se emplean para la reintegración

-Universidad Complutense de Madrid-, estaba centrado en el análisis de morteros de restauración empleados en la reintegración de soportes pétreos expuestos al exterior. Posteriormente, y por los motivos indicados anteriormente se decidió modificar el proyecto de tesis, pero hay cuestiones latentes; como el proceso escultórico, la elección de la materia y su comportamiento a lo largo del tiempo en la que investigo desde hace años.

0.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Oteiza supo expresarse a través de distintos lenguajes, fundamentalmente la escritura y la escultura, y abordó su trayectoria profesional desde otros campos, como la arquitectura o el cine. La multitud de temas que trata en sus documentos inéditos y en la bibliografía publicada denotan sus inquietudes en torno al arte, arquitectura, prehistoria, estética, política, antropología, lingüística, historia o filosofía.

En la bibliografía se recogen dos listados en relación a la obra y el pensamiento de Oteiza. El primero,⁷ recopila los escritos publicados por el artista desde 1933 y, el segundo,⁸ compila lo que otros autores procedentes de diversas disciplinas han escrito sobre Oteiza.

En torno a su obra escultórica, y que puedan vincularse con el proyecto de Arantzazu, en 1967 la revista *Forma Nueva* publica a lo largo de seis fascículos, siete escritos de Oteiza junto con numerosas fotografías y documentación de su obra escultórica y arquitectónica. La revista es un referente en nuestro estudio, ya que su director, el arquitecto Juan Daniel Fullaondo Errazu, publica artículos que sirvieron para reactivar la instalación de la estatuaría de Oteiza en la fachada⁹. En 1968, los seis fascículos se recopilaron y se publicaron¹⁰ convirtiéndose en el primer estudio monográfico en torno a la trayectoria artística de Jorge Oteiza.

En 1978, se recopila gran cantidad de imágenes de su obra escultórica en el libro publicado por Miguel Pelay Orozco, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*¹¹ en el que Oteiza participó activamente. Sabemos que recopiló y seleccionó las fotografías que contiene la publicación, así como los comentarios a pie de foto. Posteriormente, Soledad Álvarez realizó un estudio de su ideario estético y escultórico en *Jorge Oteiza. Pasión y razón*¹².

de materiales pétreos y, que además, se encuentren expuestos a factores externos de degradación; ya que muchos procesos de alteración no se darían en una atmósfera controlada.

En la investigación se determinaron tres tipologías de piedra utilizadas en escultura y ornamentación en la Comunidad de Madrid, y se desarrollaron diez tipologías de morteros idóneos para reintegrar los tres tipos de piedra seleccionados. La parte experimental de la tesis se realizó en el IccET, centro dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde se caracterizó el material pétreo y se realizaron diferentes ensayos físicos, químicos y de envejecimiento acelerado. Los ensayos de laboratorio se realizaron sobre el material pétreo, los morteros de restauración y sobre probetas de piedra-mortero-piedra. Además, éstas últimas se instalaron a la intemperie en un lugar donde se controlan los parámetros climáticos. Los ensayos reales continúan en la actualidad y son especialmente interesantes, por lo que no se descarta en un futuro la publicación de los resultados.

7 Bibliografía. Libros, artículos y entrevistas de Jorge Oteiza.

8 Bibliografía sobre Jorge Oteiza (por autores).

9 Juan Daniel Fullaondo (Ed.), "El drama de Arantzazu", *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, Abril 1967, p. 29. El artículo puede consultarse en el anexo de prensa en su fecha correspondiente.

10 Juan Daniel Fullaondo (Ed.), *Oteiza 1933-68*, Madrid, Alfaguara, 1968.

11 Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.

12 Álvarez Martínez, María Soledad. *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, Donostia-San Sebastián, 2003.

Se han generado diversas exposiciones en torno a la obra escultórica de Oteiza que recogen en sus catálogos las piezas expuestas. En relación a la obra de Arantzazu destaca la exposición *Oteiza. Propósito experimental*¹³, comisariada por Txomin Badiola y cuyo catálogo puede considerarse como el primer acercamiento a la catalogación de su obra. Posteriormente, y también comisariada por Txomin Badiola y Margit Rowell, *Oteiza. Mito y Modernidad*¹⁴. En la sede del Museo Oteiza cabe destacar la exposición permanente *Oteiza. La Colección 1908-2003*¹⁵ y la exposición temporal comisariada por Angel Bados *Oteiza. Laboratorio experimental*,¹⁶ en la que se mostraron los estudios que el escultor realizó para el proyecto de la Basílica de Arantzazu, tanto en los años cincuenta, como en los sesenta. La publicación que acompañó a esta exposición sistematiza todo el *Laboratorio Experimental*, incluyendo gran parte de los estudios que Oteiza realizó para Arantzazu.

Existen numerosos textos específicos sobre la historia del Santuario de Arantzazu,¹⁷ pero centrados en la obra artística de la nueva Basílica destaca, en primer lugar, el publicado por Edorta Kortadi¹⁸, en 1993, en el que dedica tres textos a la obra de Oteiza; *Nueva imagería, Apostolado y Piedad, y Aventura y tormenta*. El autor fue entrevistado con motivo de esta investigación.

El primero de los textos de referencia que tratan específicamente el tema de la nueva Basílica de Arantzazu desde un punto de vista artístico es la Tesis Doctoral de Isabel Monforte García¹⁹ *Arantzazu: Arquitectura, escultura y pintura*. Un año después, en 1994 se publicaría con el título *Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia*²⁰. El trabajo se centra en las intervenciones artísticas de arquitectura, escultura, vidrieras, el retablo, el camarín, la cripta y, finalmente, en la valoración de si existió o no un *Grupo Arantzazu*. Recoge la intervención arquitectónica de Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga centrándose principalmente en el anteproyecto que presentaron en 1950 y en el estudio de otros anteproyectos presentados al concurso arquitectónico. Ocupa gran parte de la investigación, el segundo concurso para la decoración del ábside, que se resolvió en 1962, detallando información e imágenes de los cuarenta y dos proyectos artísticos que se presentaron a concurso e incluyendo gran cantidad de datos para el proyecto ganador, de Lucio Muñoz. Para la escultura de Jorge Oteiza, determina una *Historia del Friso de los apóstoles* en la que sintetiza el proceso desde su selección hasta la instalación en la fachada. Realiza una *Crítica a la obra realizada* desde diversos enfoques y por último, apunta algunas consideraciones formales, estructurales, conceptuales y estéticas sobre la obra de Oteiza.

-
- 13 VV.AA. Oteiza. Propósito experimental. Fundación Caja de Pensiones Madrid; Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao; Fundación Caja de Pensiones, Barcelona. 1988. Comisariada por Txomin Badiola. Con motivo de la exposición se publica un libro del mismo título que incluye, además de textos de Margit Rowell y Txomin Badiola, una recopilación de textos anteriores de Oteiza y uno nuevo, titulado «Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo».
 - 14 VV. AA. Oteiza: Mito y modernidad. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005 y Oteiza. Myth and Modernism en el Guggenheim Museum Nueva York (EE. UU.).
 - 15 VV. AA. Museo Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.
 - 16 Bados Iparraguirre, Angel. Oteiza. Laboratorio experimental. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.
 - 17 Lizarralde, R. P. José Adrián de. Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu. Arantzazu, Oñati, 1950. Incluye parte del Paranymphe Celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa Imagen y prodigioso Santuario de Arantzazu, escrito por Juan de Luzuriaga en 1686.
 - 18 Kortadi Olano, Edorta; Antton Elizegi. Arantzazu. Tradición y Vanguardia. Serie Bertan, 3. Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo-Gipuzkoako Foru Aldundia. Kultura eta Turismo Departamentua, San Sebastián-Donostia, 1993. Tres capítulos dedicados a Oteiza en pp. 30-43.
 - 19 Monforte García, Isabel. Arantzazu: Arquitectura, escultura y pintura. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993. Consultada en el Archivo de Arantzazu.
 - 20 Monforte García, Isabel. Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia. Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1994. El epígrafe Escultura se desarrolla en las pp. 97-121.

En 2001, y con motivo de los 500 años de presencia franciscana en Arantzazu (1501-2001), Joseba Intxausti, que ha sido entrevistado para este trabajo, dirige la publicación²¹ *Arantzazu. Euskal Santutegi bat XX. mendetan / Un Santuario Vasco en el Siglo XX* en la que treinta y cuatro colaboradores exponen distintos aspectos relacionados con la Basílica. El capítulo *El arte en la Basílica actual de Arantzazu* a cargo de Isabel Monforte García sintetiza los aspectos más importantes que la autora ya había tratado en la publicación citada anteriormente, *Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia*.

Javier González de Durana publica en 2003, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción (1950-55): Los cambios*²² paralelamente a una exposición²³ que llevó el mismo título. Recoge el proceso arquitectónico, desde el anteproyecto, proyecto y las distintas variaciones en el desarrollo general de la construcción, estableciendo paralelismos con la obra del arquitecto Dominikus Böhn. Incluye numerosos planos, transcribe textos conservados fundamentalmente en el Archivo de Arantzazu y propone conclusiones al proceso arquitectónico. Para el apartado de escultura transcribe cartas y escritos de Oteiza en relación a la estatuaría, establece unas conclusiones y apenas incluye material fotográfico. Como se señala en el título se centra en los primeros años de Arantzazu.

Manolo Pagola, al que también hemos tenido ocasión de entrevistar para esta investigación, escribe, en 2005, *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*²⁴ tema que ya había tratado anteriormente en la publicación citada de Joseba Intxausti. El libro contiene numerosas referencias documentales, y la primera parte, en la que se estructura el proceso de construcción de la Basílica es la que interesa a nuestra investigación. Incluye un interesante capítulo en torno a la polémica del proyecto Arantzazu que tuvo como consecuencia la paralización de parte de las obras artísticas en 1955. Dedicar un capítulo completo a *La escultura de la nueva Basílica*, donde especifica las dos fases o paralizaciones que afectaron al proyecto de Oteiza en Arantzazu.

En 2007, se publica *El Santuario De Arantzazu/Arantzazuko Santutegia*²⁵ que incluye textos de Joseba Intxausti, Joxe Azurmendi, Javier Garrido y Miguel Alonso del Val, siendo este último el que trata la obra artística en *Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu*.

Dos títulos de Jon Echeverría Plazaola publicados por la Fundación Museo Jorge Oteiza, *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado*²⁶ y *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*²⁷ analizan la situación del arte religioso internacional de los años cincuenta, en paralelo a la obra de Oteiza en Arantzazu. El primero contiene numerosa documentación, centrada especialmente en la primera fase de Arantzazu, que se recopila en un anexo documental. El texto incide en la decadencia del arte religioso, la búsqueda de un arte religioso moderno y la propuesta de Oteiza de un nuevo arte cristiano incluyendo imágenes de su obra escultórica para Arantzazu.

21 Intxausti, Joseba. *Arantzazu. Euskal Santutegi bat XX. mendetan / Un Santuario Vasco en el Siglo XX*. Arantzazu, Oñati, 2001.

22 González de Durana, Javier. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción (1950-55): Los cambios/ Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan. Aurreproiektua, proiektua eta eraikuntza (1950-55): Aldaketak*. Apuntes de estética, Artium, Vitoria, 2006.

23 Se realizó en Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo y se mostraron planos y esculturas; algunas procedentes del Museo Oteiza.

24 Pagola, Manolo. *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*. Arantzazu E.F., Oñati, 2005. Contiene el capítulo *La escultura de la nueva Basílica*, pp. 67-86.

25 VV.AA. *El Santuario De Arantzazu/Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007.

26 Echeverría Plazaola, Jon. *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado*. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.

27 Echeverría Plazaola, Jon. *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Por último, cabe citar *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*²⁸ a cargo de Txomin Badiola que acaba de ser publicado y donde la autora de esta investigación ha colaborado desde el inicio del proyecto en 2007. En el texto queda recogido todo el proceso escultórico de Oteiza y se catalogan las obras relacionadas con el proyecto de Arantzazu, pero, como hemos indicado anteriormente, en el Catálogo razonado se excluye la catalogación de los numerosos estudios previos o modelos experimentales que desarrolla el escultor. La catalogación y datación establecida por Txomin Badiola y las numerosas conversaciones mantenidas con él en torno a la obra de Oteiza en general y a Arantzazu en particular, hacen que su aportación personal y el Catálogo razonado sea un referente en esta investigación.

0.2. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE TESIS

0.2.1. CONTEXTO HISTÓRICO DEL PROYECTO DE ARANTZAZU

Desde que, en 1469 el pastor Rodrigo de Balzategui declarase encontrar la escultura tallada en piedra policromada de la Virgen con el niño entre unos espinos, hecho que dio origen a su nombre *Arantzazu*, *abundancia de espinos*, se construyeron varias edificaciones en el municipio de Oñati (Guipuzkoa) para albergar dicha imagen.

En 1950, los padres franciscanos de Arantzazu se plantean la construcción de una nueva Basílica que pueda acoger al mayor número de fieles que acuden a venerar a la Virgen de Arantzazu, nombrada en 1918 patrona de Guipúzcoa. Apuestan por un proyecto que evoluciona en el tiempo, desde el anteproyecto presentado por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga, hasta convertirse en una obra clave en la renovación del arte religioso del siglo XX. Un proyecto que sirve de ejemplo en la unión de distintas disciplinas y en el que, además de los arquitectos, participaron los artistas Xabier Álvarez de Eulate, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Xabier Egaña, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz y Jorge Oteiza. Los planteamientos artísticos que proponen y el momento histórico y político en el que se construye la nueva Basílica, hacen que el desarrollo del proyecto no esté exento de polémica.

Otros proyectos religiosos, fundamentalmente en Europa tras las dos guerras mundiales, harán que artistas y comunidad religiosa se planteen ciertas cuestiones en torno a la renovación del arte religioso en el mundo contemporáneo. Como se observa a lo largo del estudio, el proyecto de Arantzazu entra de lleno en la revisión y apertura del arte religioso en los años cincuenta, hasta convertirse en un hito ineludible.

Se analizarán ciertos hitos religiosos que pudieron influir en decisiones artísticas; como la proclamación del dogma de la Asunción de la Virgen en 1950, o la toma de determinadas decisiones religiosas que llevaron a la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro de Italia a emitir, el 6 de junio de 1955 un informe que paralizó y prohibió la instalación de determinadas obras artísticas²⁹, entre ellas las propuestas por Jorge Oteiza. En el informe no se duda de las buenas intenciones de los artistas, pero se cree que han sido engañados en la tendencia modernista, no teniendo en cuenta los preceptos de la Santa Iglesia en términos de arte Sacro. En relación a la obra arquitectónica, se sentencia que una iglesia nunca es comparable a un edificio profano, y que la iglesia a examinar parece más una fortaleza que una iglesia.

Así mismo, cambios religiosos posteriores, como el Concilio Vaticano II, iniciado por el papa Juan XXIII en 1962 y concluido por el papa Pablo VI, en 1965, abrieron ciertas vías de diálogo que aprovecharon

28 Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015.

29 La escultura de Jorge Oteiza y la obra de los pintores Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea.

los agentes implicados en el proyecto de Arantzazu para dar solución a la paralización de la estatuaría de Oteiza.

Tendrán que pasar catorce años desde la prohibición para ver instaladas las esculturas de Oteiza en la fachada de Arantzazu. En ese tiempo, se producen diferentes movimientos desde el propio santuario de Arantzazu, algunos desde su revista periódica *Aránzazu*³⁰, que les permitía acercar el proyecto a los fieles, y en la que distintos personajes de la cultura hacen llamamientos a favor de la instalación de las esculturas de Oteiza. Así mismo, y desde el inicio del proyecto se van sucediendo artículos y opiniones en prensa escrita³¹ de un agitado mundo artístico y cultural a favor y en contra no sólo del planteamiento escultórico de Oteiza y otros artistas, sino de la propia obra arquitectónica.

Durante el período de prohibición, se fueron sucediendo algunas intervenciones artísticas en la Basílica, pero será determinante el concurso para la realización de las pinturas del ábside que, finalmente, abordó Lucio Muñoz en 1962. Este hecho sirve para reabrir el debate en torno a la obra escultórica de Oteiza y los PP. Franciscanos se cuestionan las razones por las que no se autoriza la obra de Oteiza y se plantean nuevas soluciones para su instalación.

En 1964, Lorenzo Bereciartua, obispo de San Sebastián, preside una reunión en la que se autoriza la estatuaría de Oteiza para Arantzazu, pero días después el obispo se retracta y nuevamente queda paralizada. No será hasta 1966 cuando la Comisión Diocesana de Arte Sacro, con el mismo obispo al frente de la Diócesis, autorice definitivamente la instalación de la obra de Oteiza en la fachada del edificio.

Sin embargo, poco después, la nueva Basílica de Arantzazu es bendecida y abierta al público el 30 de agosto de 1955. En ese momento, la fachada vacía presenta los anclajes de hierro que deberían acoger la Virgen en lo alto y los apóstoles de Oteiza, que algunos ya tallados, quedan abandonados en la carretera que da acceso al Santuario. Curiosamente, la Basílica es consagrada el 31 de agosto de 1969, en esta fecha el Friso de los apóstoles ya había sido instalado (12 al 18 de junio de 1969), pero no así la Piedad, que no fue ubicada en la fachada hasta el 21 de octubre de ese mismo año.

Tras el análisis del proyecto de Arantzazu, en la investigación se han establecido tres períodos:

A. Primer período 1950-1954. Partiendo del anteproyecto arquitectónico, se analiza la evolución de la arquitectura de forma paralela al proceso escultórico que desarrolla Oteiza hasta la primera paralización.

B. Segundo período 1954-1968. Se inicia tras la paralización de los trabajos e incluye la búsqueda de soluciones para instalar la estatuaría de Oteiza en la fachada, la segunda paralización y la autorización final. Incluyendo un importante apartado documental de los acontecimientos y de la influencia mediática del proyecto.

C. Tercer período 1968-1969. Está marcado por el regreso de Oteiza a Arantzazu y centrado en el proceso técnico de realización e instalación de las esculturas en la fachada.

30 Se comienza a publicar el 15 de mayo de 1921 y continúa en la actualidad.

31 Fundamentalmente La voz de España, El Diario Vasco, El Bidasoa y las revistas Aránzazu, Ecclesia y Forma Nueva.

0.2.2. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA FRENTE AL PROYECTO DE ESTATUARIA PARA LA BASÍLICA

Desde que Jorge Oteiza escribe *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*, en 1944, pone de manifiesto determinadas inquietudes estéticas, artísticas, conceptuales y religiosas a las que intentará dar reflejo mediante su proceso escultórico. El encargo de Arantzazu es, precisamente, uno de los proyectos que obligarán al escultor a resolver problemas de orden estético, artístico, conceptual y religioso, en un momento de su evolución en el que la obra del artista había entrado en un período de abstracción.

Por tanto, el primer conflicto se impone desde el encargo, con la definición de unos temas religiosos; una imagen de la Virgen y un Friso de los apóstoles, que le obligan a situarse de nuevo en la escultura figurativa. Intentará aproximar los temas religiosos a lo humano, acercarlos a la cultura del pueblo vasco pero, finalmente, tratará el tema de forma simbólica y antropomorfa, con arreglo a su propósito experimental vinculado a la desocupación de los cuerpos euclidianos; cilindro, esfera y cubo. A todo esto hay que añadir que la escultura está supeditada a una potente arquitectura que, a su vez, se sitúa en un agreste paisaje.

Conceptualmente, Oteiza utilizará distintos recursos para estructurar la obra y trabajar sobre el vaciamiento de la materia. Determinará la necesidad de una escultura liviana, donde la masa sea sustituida por una energía espacial. Definirá el *Debilitamiento de la expresión figurativa*, un estado escultórico a punto de apagarse. En sus obras se establece una lucha permanente entre lo que tienen y lo que no tienen, entre lo negativo y lo positivo. La gran batalla de Oteiza con la masa, está en Arantzazu, es el enfrentamiento entre la materia y el espacio, el cuerpo corruptible frente a la determinación de un vacío sagrado.

Resulta importante destacar las indagaciones de Oteiza en relación a la figura geométrica del hiperboloide, que se inician en 1949-1950, momento en el que desarrolló obras abstractas determinantes para su evolución artística, como *Figura para regreso de la muerte o Unidad triple y liviana*. El concepto del hiperboloide lo aplica, tanto a esculturas de carácter figurativo (es en el caso de Arantzazu), como a otras obras de carácter abstracto.

En esta figura geométrica concentra Oteiza varios conceptos. Por un lado el de generar un espacio activo; el espacio cóncavo que genera el hiperboloide crea una energía que señala lo que aparentemente le falta, que se encuentra en el exterior. Por esa lógica, el centro de la escultura se sitúa en el exterior; en el espacio activo que rodea la escultura: en el espacio donde se sitúa el espectador. En Arantzazu se sirve simbólicamente de esta idea de vacío y lo aplica a su obra religiosa. En ese sentido, un apóstol presenta en su interior una oquedad que muestra, precisamente, la materia de la que carece, que, sin embargo, no impide la plenitud de su ser. Nuevamente Oteiza traslada este concepto escultórico; la solución de cada cosa está fuera de sí misma, acercándolo a lo religioso³².

En un primer momento, el volumen de obra escultórica del interior y exterior de la Basílica era mayor, pero finalmente, por motivos que examinaremos en esta tesis, queda reducido a la fachada. Ya en los primeros documentos apunta Oteiza que es importante que toda la estatuaría sea ejecutada por un mismo escultor para que el concepto escultórico sea uniforme. Este hecho se ha mantenido en Arantzazu; ya que exceptuando la talla de la Virgen de Arantzazu que dio origen al Santuario y que se sitúa en el ábside de la Basílica, y un crucifijo junto al altar, sólo podremos contemplar esculturas de Oteiza.

32 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6.

El 6 de junio de 1955, la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro en Italia desaprueba las obras de arquitectura, pintura y escultura. Unos meses antes a esta fecha, en marzo de 1955 el escultor Jorge Oteiza justifica su intervención en Arantzazu³³ aludiendo a la importancia de identificar las soluciones estética y religiosa. Analizaremos minuciosamente cómo argumenta el artista ambas cuestiones. En ese momento, el concepto de vaciamiento de masa y expresión que aplica a su obra escultórica está perfectamente vinculado a la idea religiosa que enseñaba San Pablo: “Quien ha de llenarse de Dios, ha de vaciarse de uno mismo”.

Oteiza regresa de América en 1948, en los años posteriores, de 1950 a 1959, se concentra su período de mayor evolución artística. Paralelamente a la primera etapa de Arantzazu, Oteiza desarrolla o participa en proyectos como el *Monumento al prisionero desconocido* (1953), el concurso para una *Imagen de San Isidro* (1953), la intervención en la fachada de los PP. Dominicos de Valladolid (1953-54) o en la *Cámara de comercio de Córdoba* (1952-1955) que servirán de referente para entender su evolución conceptual y, en algunos casos, será incluso difícil distinguir los estudios que realiza para uno u otro proyecto.

A partir de esta paralización de 1955, Oteiza se centrará en su trabajo escultórico y continuará su propósito experimental, llegando a alzarse en 1957 con el premio de escultura en la IV Bienal de São Paulo. Dará por concluido su proceso escultórico en 1959 y explicará sus razones en el texto³⁴ *Por qué abandono la escultura. Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia*. A partir de esta fecha, se dedicará fundamentalmente a la escritura y la poesía.

Desde 1962 y hasta 1966, momento en que se permite la instalación de la obra de Oteiza en la fachada, se sucederán acontecimientos que serán analizados en este trabajo. Finalmente instalará su obra en 1969, pero nos cuestionaremos el resultado final de la fachada y las posibles soluciones que se planteó el escultor.

0.2.3. CONFLICTOS Y PROHIBICIONES

En el proceso de Arantzazu hay que destacar un hecho singular. La consulta a la Pontificia Comisión para el Arte Sacro de Italia, en 1955, determina la primera paralización de la obra con el argumento de que “no puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio”. Los estamentos religiosos difunden la noticia como una verdadera prohibición y así es entendida por religiosos y artistas. Además de cuestiones estrictamente artísticas, la paralización de los trabajos artísticos pudo estar influida por otras de índole política, religiosa y cultural.

Por distintos motivos que analizaremos en esta investigación, desde que Oteiza comienza a pensar en Arantzazu en 1951 hasta que se concluye en 1969, quedan delimitados dieciocho años, en los que el artista finaliza su proyecto escultórico. La primera paralización, supuso también un cambio de rumbo en el proyecto de Arantzazu y cabe preguntarse hasta qué punto influyó artísticamente aquella prohibición. Nos planteamos también qué ocurre a finales de los años sesenta cuando retoma el proyecto de Arantzazu, qué se plantea el escultor y qué otras cuestiones pueden plantearse los PP. franciscanos y su entorno alrededor de la finalización de la fachada de Arantzazu. Documentación

33 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6. Informe que envían en a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, el escultor Jorge Oteiza y los pintores Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea, ca. 1955. Queda reproducido íntegramente en la secuencia de imágenes, ver segunda etapa de Arantzazu.

34 Oteiza, Jorge, “Por qué abandono la escultura”, S. f. [Texto mecanografiado de ‘Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia’]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. Archivo Museo Oteiza FD-2957.

conservada en el archivo de Arantzazu³⁵ confirma que los PP. Franciscanos se plantean optar por otro artista para la resolución de la fachada.

El primer punto de inflexión se produce, en 1962, cuando Lucio Muñoz pinta en el ábside de la Basílica, una obra muy próxima a la abstracción buscando la creación de un clima receptivo y propio para que el fiel se encuentre con la Virgen. Este hecho sirve para reabrir el debate en torno a la obra escultórica de Oteiza y lleva a los PP. Franciscanos a búsqueda de soluciones para su instalación, máxime cuando se trataba de una obra que quedaba en el exterior de la Basílica.

Al hablar de la prohibición de Arantzazu se piensa y alude normalmente a la de 1955 y se olvida que hubo una segunda prohibición a mediados de 1964, cuando el obispo de San Sebastián, Lorenzo Bereciartua, retira su firma de un documento que él y todos los miembros del jurado reunidos³⁶ habían suscrito días antes para que la solución a la fachada de Arantzazu fuese la propuesta por Oteiza, considerando su solución la que mejor cuadra con la arquitectura y estética de la Basílica. Dos cartas³⁷ de Oteiza al obispo Lorenzo Bereciartua, fechadas el 12 y 14 de julio de 1964, muestran las nuevas posibilidades que propone el escultor para la conclusión del Friso. En la segunda carta encontramos un texto bajo el epígrafe: *“Contestación a la propuesta del Señor Obispo de borrar el Friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”*. En él, expresa Oteiza tres posibles soluciones y las consecuencias estéticas y económicas de cada una de ellas.

En dos ocasiones, 1955 y 1963, los PP. franciscanos de Arantzazu se ven obligados a esperar una respuesta de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro de Italia. Analizaremos ambos veredictos y, sobre todo, cómo se interpretan en cada momento los dictámenes emitidos por dicha Comisión.

Habrà que esperar a 1966 para que la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián³⁸ resuelva concluir la fachada de Arantzazu, a 1968 para que Oteiza se decida a emprender de nuevo el trabajo y a 1969 para que el conjunto escultórico quede definitivamente instalado.

La contemplación del proceso evolutivo desarrollado por Oteiza para este proyecto y el análisis de la solución definitiva de la estatuaría, permite evaluar qué vías exploró el escultor, cuáles abandonó o descartó y cuáles parecen adaptarse mejor a lo que sabe, al concepto de estatua que defiende y anhela. Así como qué propuestas y soluciones se podían adaptar a aquello que se busca, pero que no se sabe de antemano, que se intuye y se descubre en el proceso de creación. Así mismo, nos permitirá analizar hasta qué punto influyeron en su estatuaría cuestiones externas provocadas por las acciones de los PP. Franciscanos, los arquitectos y otros agentes en la resolución final de la fachada.

Sabemos que, en su camino, el escultor se encuentra con otros proyectos de diversa índole en los que participa. Se analizarán sus conexiones con Arantzazu, pero manteniéndonos en el camino de la estatuaría, seleccionando siempre los textos y extractos documentales o epistolares que hagan referencia exclusiva al tema que nos ocupa.

35 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

36 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 85. Datos localizados en el Boletín Oficial de la Diócesis de San Sebastián, 15 de julio de 1965, p. 291.

37 Ambas las publicó Oteiza en la primera edición de: Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida, Donostia, Hordago: Lur, 1983. Hemos consultado la segunda edición, en la edición crítica a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 148-159.

38 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 85.

0.2.4. SOLUCIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA

Oteiza, a partir del tema planteado por los arquitectos y los PP. Franciscanos, tratará de dar una respuesta que aúne sus inquietudes formales y conceptuales en torno a la escultura, con inquietudes de tipo religioso, temático o personal. Para afianzarse en la búsqueda de esa solución que atienda todos sus anhelos, desarrollará multitud de estudios previos, como agotando las posibilidades de cada temática.

En el encargo, los arquitectos y los PP. franciscanos le dan un tema y un lugar. Al comienzo, Oteiza iba a vincular temáticamente lo religioso con el pueblo vasco a través de relieves rehundidos que se situaban en el paño mural. En los años sesenta, cuando ya Oteiza había concluido su obra escultórica, decidirá eliminarlos a favor de un espacio vacío y verdaderamente receptivo. Durante todo el proceso, tanto la arquitectura como la escultura se van simplificando y silenciando. Se sustituye masa por energía.

Así, el artista alcanzará una solución que, salvo en lo referente al paño mural, se mantiene desde el inicio, con pequeñas variaciones, y que se compone de un Friso de los apóstoles y una Virgen en lo alto del muro. Oteiza sabe que es necesaria esa masa escultórica definida en claro oscuro que unifica las dos torres. Las figuras se repiten en una secuencia espacio-temporal creando un ritmo y movimiento continuo. Estratégicamente situada en lo alto del muro, instalará la imagen de la Virgen, que iconográficamente y al inicio fue una Andramari (Virgen con niño) y una Asunción y que, finalmente, será una Piedad.

El verdadero acierto de Oteiza en Arantzazu es la conjunción de su obra con la arquitectura y la creación de un espacio para la contemplación, donde el espectador queda concernido en la obra de arte.

0.3. PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN. OBJETIVOS

Se establecen objetivos conceptuales, técnicos y documentales que afectan de manera transversal a toda la investigación y que determinan tres visiones del proyecto de Arantzazu:

- Desarrollar la evolución del proyecto desde lo escultórico, técnico e historiográfico basándonos en fuentes primarias; archivo Museo Oteiza y archivo de Arantzazu. DESARROLLO CONCEPTUAL Y DOCUMENTAL.
- Narración visual de todo el proceso, desde el anteproyecto arquitectónico se catalogan todas las obras de Oteiza localizadas, hasta que se instala la estatuaría en la fachada.

NARRACIÓN VISUAL.

- Por último una particular cronológica del proyecto a través de la prensa y la crónica del Santuario de Arantzazu.

ANEXO DE PRENSA Y CRÓNICA DE ARANTZAZU.

Se puntualizan a continuación los propósitos de nuestro trabajo:

- Localizar, recopilar, datar y clasificar toda la obra escultórica desarrollada por Jorge Oteiza para el proyecto de Arantzazu, incluyendo la gran cantidad de estudios previos que realiza para desarrollar cada uno de los temas.
- Secuenciar en imágenes íntegramente el proyecto escultórico de Oteiza desde 1950 a 1969, conformando una articulación que permita entender visualmente todo el proceso.
- Analizar el proceso conceptual, formal e iconográfico de las obras escultóricas que desarrolla Oteiza para Arantzazu.
- Estudiar la documentación del archivo personal del escultor y la conservada en el Archivo de Arantzazu para desarrollar el tema desde fuentes primarias. Creemos que el enfoque debe partir y centrarse en fuentes originales, eludiendo interpretaciones posteriores.
- Explicar las dos paralizaciones que conciernen a su estatuaría, especialmente la de los años sesenta, tratada superficialmente en publicaciones anteriores al afectar únicamente a Oteiza.
- Establecer conclusiones sobre su trabajo, cuestionarnos su resolución y qué supuso Arantzazu en la trayectoria artística de Oteiza.

0.3.1. OBJETIVOS CONCEPTUALES

- Estudiar las distintas fases del encargo y la obra que debe realizar el escultor en cada fase.
- Definir los temas que propone el escultor para los relieves murales y los ideales que pretende aunar en ellos.
- Identificar las características temáticas del Friso de los apóstoles y vincularlo al ideario estético y conceptual de Oteiza.
- Analizar los distintos planteamientos de Virgen que propone el escultor en lo alto del muro; Virgen con niño, Asunción y Piedad.

0.3.1.1. Reconocimientos de los aspectos de representación votiva del encargo

Son varios los temas religiosos que se plantea Oteiza para la fachada: el Apostolario, la Asunción de la Virgen, la representación de la Virgen con niño, los Ángeles, la Piedad o diversos pasajes de la vida de la Virgen que iban a desarrollarse en los relieves rehundidos que plantea al inicio para la fachada. Analizar la evolución de las citadas temáticas religiosas en la historia del arte, y especialmente en la primera mitad del siglo XX, ayudaría a establecer paralelismos entre los antecedentes y la obra planteada por Oteiza. No siendo éste el objetivo de la tesis, tan sólo destacaremos aquellas representaciones o temáticas que han podido influir directamente en los estudios que realiza Oteiza.

El artista, mantuvo siempre la idea de instalar la imagen de la Virgen en lo alto del muro, representándola como una Asunción, una Virgen con niño (Andramari³⁹), o una Piedad. Una de las razones por las que se decantaría por el tema de la Asunción sería la proclamación en 1950 del dogma de la Asunción de la Virgen. En este caso, y acorde con el tema, desarrolla también algunos relieves

39 Es una expresión vasca que significa “Señora María” y equivaldría en castellano a Virgen María.

de Asunción con ángeles, algunos ángeles en grupo y toda una serie de ángeles-espino cercanos a la abstracción. Además, el tema de la Asunción llevaba implícito la idea de una escultura que pudiese elevarse, incluso separarse del muro, una escultura liviana y que encajaba perfectamente con el concepto de espacio y estatua en el que Oteiza está trabajando.

Para la representación de **Virgen con niño** realiza multitud de pruebas y evoluciona en distintas líneas, que oscilan desde una imagen muy hierática y tradicional (algunos estudios son cercanos a la representación de vírgenes románicas), a otros modelados más estilizados y ágiles y que poseen una fuerte concepción espacial. Se analizará aquellos atributos iconográficos que recoge Oteiza del arte tradicional y que se irán suprimiendo hasta convertirse en una maternidad. El escultor realiza varios desarrollos de Virgen con el niño situado en su brazo derecho, y en el izquierdo lleva una *makila*⁴⁰ o palo de los dantzaris, vinculándola así a las danzas populares vascas.

En los años cincuenta Oteiza indaga en la temática de la Piedad desarrollando modelos muy avanzados, tanto conceptualmente, como procesualmente, si analizamos su planteamiento escultórico en aquellos años. Posteriormente, a finales de 1967 y hasta mediados de 1969, Oteiza desarrolla una serie de estudios centrándose en esta temática y desarrollando estudios en los que la Virgen está en pie o sedente y el cuerpo de Cristo presenta distintas posiciones: sentado en su regazo, inclinado formando una acusada diagonal o recostado en la Virgen, apareciendo ambas figuras casi en pie. La forma y expresión de la Virgen se modifican sucesivamente y nos transmite así distintas sensaciones recordando, algunas de ellas, a las dolientes y abatidas *versperbilds* alemanas de principios del siglo XV o a las piedades implorantes del barroco con los brazos extendidos. En otros casos, capta el gesto expresivo de una rabia contenida. Los estudios no se limitan a la representación exclusiva de la Virgen con Cristo, sino que experimenta con temáticas religiosas que giran en torno a la muerte de Cristo, realizando estudios cercanos al *Descendimiento de la cruz*, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo*, o *Entierro de Cristo*, en los que Oteiza representa un mayor número de personajes. En algunos casos, modifica la posición del cuerpo yacente hasta la horizontalidad. Finalmente, se decanta por una composición mucho más simple, que incluye sólo a los dos personajes principales. Son muchas las variaciones que realiza el escultor sobre esta última composición, agotando las posibilidades de expresión de la Virgen mediante distintos modelados y sutiles cambios de posición. De todos los modelos de Piedad realizados, se decanta finalmente por la *Piedad nº 8*. En él, si analizamos tan sólo la figura de la Virgen, vemos un paralelismo claro con los estudios realizados en 1953 para la Asunción. En este caso, la madre con el hijo muerto a sus pies permanece erguida, mirando al cielo y sus brazos están ligeramente hacia atrás y pegados al cuerpo, dando la sensación de estar a punto de elevarse.

Tradicionalmente se ha representado a los doce apóstoles identificados con sus símbolos y atributos. En los estudios iniciales que plantea Oteiza para el Friso encontramos algunos en los que modela con cierto detalle los rostros y las figuras presentan aureola, en la posición de las manos se podría intuir algún elemento iconográfico, pero difícilmente podríamos concretar ante qué apóstol nos encontramos. Para Oteiza cada apóstol está perfectamente identificado, y así queda recogido en varios documentos⁴¹. Al mismo tiempo, tiene ciertas dudas que consulta al inicio al P. Lete, sobre el orden en que deberían aparecer los apóstoles, en si es lícito que aparezcan 14 en lugar de 12. Del análisis de esta correspondencia extraeremos las preocupaciones de orden religioso que necesitaba resolver Oteiza para conciliarlas con su concepto escultórico. Así mismo, hay un paralelismo en el estudio de la Virgen y en el apostolario, donde se puede analizar su experimentación desde el desarrollo de una estatuaria casi románica, hasta una escultura cercana a la abstracción.

40 "Makila", en euskera significa literalmente "palo", "bastón de caminante", "vara" o "maza". Es un bastón tradicional vasco, tanto como herramienta práctica como, sobre todo, símbolo cultural de la autoridad y fuerza. En la ceremonia de nombramiento del Lehendakari (o de los diputados generales y alcaldes) de la región se hace entrega de una makila como símbolo del poder político.

41 Archivo Museo Oteiza FD-8391 y FD-8393.

0.3.1.2. Análisis y evolución conceptual de las propuestas avanzadas por Oteiza

La significación que el proyecto de Arantzazu tuvo para Oteiza es evidente sólo analizando el volumen de obras y estudios en yeso que realiza. En ellos se hace palpable, por un lado, el inicio de su Laboratorio Experimental, como el lugar donde se emprenden y abandonan caminos de búsqueda, y se agotan las vías de experimentación. Por otro lado, sorprende la singularidad y el nivel de abstracción de muchas de las obras que plantea, especialmente en el primer período de Arantzazu de 1951-1955. Es, por tanto, objetivo de este estudio, intentar dilucidar fundamentalmente a través de sus obras y de su concepto escultórico, las claves del proceso artístico y el resultado de la propuesta definitiva.

Las nociones conceptuales que el propio Oteiza maneja para la escultura parece que habrán de sustentar también este trabajo de Tesis Doctoral, para vislumbrar algunos de estos conceptos se han seleccionado dos fragmentos de textos de Oteiza, uno de 1951 cuando se inicia el proyecto, y otro de 1960, tras la primera prohibición.

El 30 de julio de 1951 Oteiza escribe su primer texto específico sobre la estatuaría de Arantzazu, texto que acompaña los bocetos que presenta a los PP. franciscanos, *"Idea de la escultura en la nueva Basílica de Arantzazu"*⁴². El texto se divide en cuatro epígrafes: La Basílica, La imagen de Nuestra Señora de Arantzazu, La imagen de Santiago y El Friso de los Apóstoles. En él se apuntan muchos conceptos generales de su estatuaría; como la simplicidad de masas y el lenguaje rotundo de la materia, y otros muchos que el artista investigará en la fachada de Arantzazu.

Oteiza, en una entrevista en la que se cuestionan los elementos que emplea en la expresión de su idea artística, explica⁴³ que en la operación creadora intervienen en primer lugar el espacio, las formas de la realidad sensible, el material y el sitio y, en segundo lugar, una geometría de la composición o concepto de estructura que se toma de las ideas del tiempo en que uno vive y otras que surgen de la propia obra; su emplazamiento, la arquitectura y el paisaje.

En su obra dará prioridad por tanto, a lo estructural, la geometría de la composición y a la sección áurea. Al mismo tiempo, estudiará el concepto del espacio, la estatua-energía, el debilitamiento de la expresión figurativa, el hiperboloide, la constitución de una figura partiendo de dos haches, la combinación de elementos que generen ritmo, la consecución de espacios cóncavos y convexos y la idea del retrato. En todo el proceso tendrá siempre presente la articulación de todas estas condiciones propias de su lenguaje escultórico con las necesidades del encargo religioso.

Oteiza, al aceptar el encargo acepta la imposición de un tema de carácter religioso, que se encuentra marcado, desde el inicio, por los arquitectos. En las primeras fases del proyecto, el volumen escultórico del encargo era mucho mayor, pero se fue reduciendo hasta concentrarse en la fachada. El planteamiento para la fachada sufrió diversos cambios, aunque siempre se mantuvo la idea del apostolario y la de una figura en lo alto del muro. La imagen de la Virgen evolucionó iconográficamente hasta concretarse en una Piedad. En todos los casos, encontramos que aborda el problema desde distintos enfoques; probando estudios figurativos; en algunos casos muy cercanos al arte románico, pasando por una abstracción con leves reminiscencias antropomórficas, hasta una total abstracción.

Además de un tema, los arquitectos le otorgan un sitio para la representación del tema, que Oteiza explica muy bien cuando le consultan sobre el número de apóstoles, señalando que son los que cabían en el sitio que destinaron los arquitectos para el Friso, y que con la repetición de las catorce

42 González de Durana, Javier. Op. cit.; pp. 140-144.

43 Entrevista realizada a Oteiza por Fr. Joseba Intxausti. "Oteiza'tar Gorka. Arte berri bat", revista Yakin, Seminario de Arantzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Añamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.

figuras establece una escala adecuada⁴⁴ y el ritmo expresivo necesario que articula las dos torres de la Fachada. La verdad es que en el espacio dado entre las dos torres podría haber situado 12 apóstoles, así lo constatan los dibujos del anteproyecto de los arquitectos. El problema está en que ciertos conceptos escultóricos fundamentales para Oteiza como la estructura, el ritmo, el movimiento continuo (ese universo en constante dilatación al que alude en el primer texto de este apartado), la sucesión, y combinación de elementos en el espacio se perderían al producirse una separación entre cada uno de los apóstoles y el artista no conseguiría la sucesión espacial que anhela. En relación al apostolario, esta investigación determinará la evolución de los múltiples estudios que se conservan; desde figuras separadas entre sí, figuras agrupadas, hasta la sucesión o movimiento continuo de las figuras que encontramos hoy. Al mismo tiempo, y en aras de la modernidad, incorpora conceptos de su tiempo, indicando que la nueva imagen del universo, en constante dilatación, debe intervenir en el concepto estructural del escultor.

No hay que olvidar que la estatuaría que debe realizar Oteiza está vinculada a la arquitectura. Más bien, cabría decir que está supeditada a un muro y debe cumplir ciertas exigencias para adecuarse a su concepto espacial. Oteiza se preocupará especialmente por este tema, como se extrae del análisis de sus escritos y lo que Oteiza enuncia como *ampliación funcional del muro*. Desde que se inaugura la nueva Basílica de Arantzazu, en 1955, hasta 1969, la fachada permanece “en construcción” con la armadura de hierro que debía dar sustento a la estatuaría al aire, flotando en el espacio. Inmediatamente después, en 1956-57, Oteiza desarrolla para su laboratorio experimental una serie de obras denominadas *Puntos en movimiento y tramas espaciales* que mediante alambres y pequeños elementos metálicos o de tiza y yeso, consiguen desplazar el plano del muro y quedar suspendidos, flotando en el espacio.

Formalmente, habrá que analizar el relieve, rehundido, el relieve en negativo y toda una sucesión de estudios de relieve que aplica el escultor a otras obras posteriores a Arantzazu, y que en su conclusión final para la Fachada eliminará a favor de un espacio vacío y receptivo. Curiosamente la obra escultórica aplicada a un muro debería denominarse relieve, quizá en este caso altorrelieve, pero al pensar en la concepción de obra de Oteiza, la denominamos escultura. Si pensamos en la figura de la Virgen, él huye del concepto de relieve,⁴⁵ busca una figura liviana,⁴⁶ que pierde peso, saliente, que se separa de su zona de apoyo quedando en flotación, casi en suspensión aérea.

Así mismo habrá que considerar otros aspectos que afectan a una obra artística al exterior, como la vinculación con el paisaje; el propio de los barrancos y oquedades del lugar, en el que convergen varias sierras que rodean Arantzazu, y el simbólico, ya que como apunta Oteiza,⁴⁷ la escultura es “*como el acento espiritual de la arquitectura y su reintegración religiosa en el paisaje. Es una portada franciscana*”.

Así mismo, la importancia de la luz natural como agente potenciador del espacio en general y del relieve mural en particular, su manifestación nos muestra una escultura, un espacio o realidad perceptible y cambiante en la que algo se nos escapa, en la que se modifica continuamente su significado y representación.

44 Linazasoro, Iñaki, “Visita a Oteiza en Arantzazu”, Revista Arantzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 471, Abril 1969, pp. 28-30.

45 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.7.

46 Archivo Museo Oteiza FD-1295.

47 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6. Informe que envían en a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, el escultor Jorge Oteiza y los pintores Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea, ca. 1955. Queda reproducido íntegramente en la secuencia de imágenes, ver segunda etapa de Arantzazu.

En numerosos textos del artista, permanece latente la idea de la sensibilidad de su tiempo⁴⁸, refiriéndose al “*arte en la concepción contemporánea*”. Oteiza escribe un texto titulado *La imagen religiosa en el arte*⁴⁹ en el que busca para su estatua “*un planteo nuevo que me evitara caer, con planteos viejos en el pasado o sin planeo de ninguna clase, en lo que han caído los demás: el amaneramiento académico*”.

En relación al Friso de los Apóstoles, Oteiza identifica a cada uno de ellos por su nombre⁵⁰, pero no les representa con sus atributos iconográficos. Una idea permanece en Oteiza, la de comunidad, la de la identidad del alma vasca. En su escultura tiene un reflejo directo a través del retrato, y que en algunos casos, como el apóstol nº 1 es el retrato de Inazio Sarasua, patrón de una trainera en Orío. Arantzazu se convierte, como él mismo indica⁵¹ en “*la definición religiosa de nuestro pueblo*”, y las cabezas de Apóstol en particular, en la representación del carácter de lo vasco.

0.3.1.3. Variaciones y soluciones formales definitivas

Finalmente la resolución de la fachada mantiene la idea original de su concepto de estatuaria, pero al eliminar los relieves rehundidos y otros elementos que consideró inicialmente, resulta una solución espacial del muro-fachada vacío y verdaderamente receptivo. Oteiza al definir el espacio religioso,⁵² indica que cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo, pero es necesario que el espectador, esté preparado para servirse de él y habitarlo espiritualmente.

La solución final de la fachada de Arantzazu está marcada por una concepción muy simple entre lo que se desarrolla en horizontal (el apostolario) y lo que se desarrolla de nuevo en un eje horizontal (figura de Cristo) y uno vertical que se posiciona casi fuera del muro (figura de la Virgen) originando la piedad una forma de “T” invertida.

Es interesante la confrontación del espectador con la fachada, se produce cuando se aproxima al Friso a su misma altura. Efectivamente, recibe y acoge “esa comunidad” y ese vacío y siempre se determina entre el espectador y la obra una distancia determinada por las escaleras de acceso a la Basílica que a cierta distancia del Friso, obligan a bajar y a perder la visión frontal del conjunto, para transformar inmediatamente esa visión en cenital, en una acusada mirada al cielo.

Como conclusión, cabría preguntarse qué supuso para Oteiza el proyecto de Arantzazu, un proyecto que presentaba ciertos límites y que le obligaban a replantearse y buscar nuevas soluciones. Por sus textos, sabemos que para él⁵³ el planteamiento de su escultura no sólo debía llevar implícito

48 Entrevista realizada a Oteiza por Fr. Joseba Intxausti. “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Auñamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.

49 Archivo Museo Oteiza FD-17360. Escrito generado tras su participación en Madrid (1953) en el concurso organizado por el Instituto Nacional de Colonización para la realización de una imagen de San Isidro, y en el que fue descalificado porque consideraron que su obra tenía el carácter de un boceto.

50 Archivo Museo Oteiza FD-8391 y FD-8393.

51 Entrevista realizada a Oteiza por Fr. Joseba Intxausti. “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Auñamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.

52 Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Auñamendi, Donostia-San Sebastián, 1963. Índice epilodal, espacio religioso.

53 Entrevista realizada a Oteiza por Fr. Joseba Intxausti. “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética

su criterio personal, sino que la dificultad y responsabilidad, proviene de un encargo en el que el escultor cuestiona múltiples factores: el tema religioso y su definición en relación al pueblo vasco, la arquitectura y el paisaje, la concepción contemporánea del arte y el momento histórico. La solución debe atender a estos condicionantes, y la respuesta son numerosos estudios y variantes escultóricas que Oteiza habrá de meditar hasta precisar la solución. Habría que añadir la concepción religiosa de Oteiza, y su identificación de la salvación estética con la religiosa.

0.3.2. OBJETIVOS TÉCNICOS

- Vincular el concepto escultórico de Oteiza al encargo, y analizar cómo resuelve la inclusión de otras cuestiones de orden religioso, cultural, o geográfico.
- Los temas propuestos ya en el anteproyecto arquitectónico eran un Friso de los apóstoles y una Virgen situada entonces en el centro del muro y rodeada por ángeles.
- Estudiar los condicionantes iniciales del encargo, determinados por un lugar en la fachada, unos temas prefijados y una potente arquitectura.

0.3.2.1. Reconocimiento del programa material y técnico del encargo

En este punto hay que tener en cuenta la vinculación entre el concepto de escultura que persigue, el soporte elegido y el resultado que obtiene. Mediante la observación de sus obras intentamos analizar por un lado, los objetivos conceptuales que hemos apuntado anteriormente; conceptos escultóricos que maneja el artista y cómo los adapta al programa iconográfico o tema establecido en el proyecto. Veremos cómo finalmente se impondrá su concepción espacial sobre otros argumentos de carácter figurativo o religioso.

Por otro, las esculturas revelan los diferentes soportes materiales que el artista emplea y su evolución, por un lado, pone de manifiesto la forma de proceder en el desarrollo del trabajo, así como la sucesión temporal de los estudios que realiza. Por otro, clarifica las soluciones que adopta en cada caso. Esta observación escultórica se verá reforzada por los escritos del propio Oteiza, sus dibujos y collages realizados en relación al proyecto.

Con el proyecto de Arantzazu, Oteiza inicia su concepto de Laboratorio Experimental. Se compone de estudios escultóricos de pequeño formato y estudios de relieve en los que investiga y analiza problemas relativos fundamentalmente a la estructura, el espacio, y la incidencia del color y la luz. Desde 1952 a 1954, realiza múltiples estudios en busca de determinados conceptos que definan su estatuaría. Los soportes materiales en el caso de Arantzazu hablan, salvo excepciones, de un proceso escultórico tradicional, basado fundamentalmente en el modelado en barro, la realización de un vaciado en yeso y el posterior proceso de positivar la obra también en yeso. En algunas ocasiones, patinaba o pintaba la obra en yeso, en busca de un resultado más cercano al que obtendría posteriormente fundida en bronce o tallada en piedra. En cuanto a los estudios de relieve, en esta etapa se centra fundamentalmente en el relieve rehundido y en el relieve realizado en negativo.

Se estudiará la elección y evolución material en las dos etapas marcadas para Arantzazu y los procesos escultóricos que emplea o se plantea Oteiza a lo largo del proyecto. Curiosamente es para este encargo donde se concentran la mayor parte de sus trabajos de modelado, un modelado rápido, enérgico y

expresivo que sorprende al que tiene en mente al Oteiza conclusivo, el que reduce al mínimo el soporte escultórico y trabaja con el material que quizá considera menos expresivo; una chapa metálica lisa y pintada de negro mate. El momento de Arantzazu le sitúa frente a un tema y a una representación figurativa, Oteiza denominará parte de sus investigaciones en Arantzazu como *debilitamiento de la expresión figurativa*, un punto de inflexión clave en su desarrollo artístico, donde debe enfrentarse y dar solución a la superioridad del espíritu sobre la materia.

Se analizará también el empleo del soporte pétreo en relación a la obra figurativa, puesto que estos dos aspectos no confluyen tan habitualmente en Oteiza. Así como el modo y acabado en los que se presenta la talla de los apóstoles. En relación al soporte pétreo existe documentación⁵⁴ en la que Oteiza apunta el empleo de piedras de color más cálido, y se interesa por el despiece las obras, de tal modo que si no fuese posible esculpir cada apóstol de un solo bloque, estudia cuántas partes debería contener y en qué lugar se producirían esas uniones.

Habría que cuestionarse cuándo y por qué funde determinados estudios, o por qué mantuvo la idea de realizar una fundición de la Piedad casi hasta el último momento, curiosamente hasta unos meses antes de comenzar la instalación de los apóstoles, a mediados del año 1969. Constatar los soportes empleados en cada etapa, destacando por ejemplo la utilización de la chapa metálica, o elementos encontrados en los primeros años de Arantzazu. También observaremos y contrastaremos las soluciones que propone el artista para otros proyectos en los que interviene paralelamente al que nos ocupa y la vinculación entre ellos. Ciertas soluciones que define en Arantzazu para la Asunción de la Virgen, son aplicadas a la escultura de *Santo Domingo portando una estrella* que instalará en la Iglesia de los PP. Dominicos en Valladolid.

En este contexto, es importante destacar la recopilación de documentación fotográfica que ilustra el proceso de modelado y las herramientas que emplea, por ejemplo, para la talla en piedra de los apóstoles en los dos momentos en los que se aborda. La información que se ha conservado del traslado e instalación, permite analizar cómo se ubican definitivamente en la fachada de Arantzazu, no sólo en cuanto al orden en el que se emplazan, sino a cómo se resuelve la instalación final del conjunto.

Es uno de los objetivos de esta tesis la datación de toda la obra y determinar el lugar donde realizó físicamente las esculturas, determinando también talleres, colaboradores y suministro de materiales. Sabemos que gran parte del desarrollo de su trabajo se produce en el taller que alquila a principios de 1952 en Madrid (Ciudad Lineal). Posteriormente desarrollará algunos estudios en el Santuario de Arantzazu y trabajará en los años cincuenta en un lugar que denominan “el túnel de Arantzazu”. En el tercer período, a su regreso a Arantzazu, en noviembre de 1968, desarrollará su obra en un local acondicionado en el Colegio Seráfico. Para la talla en piedra de los apóstoles y de la Piedad se construye en un cobertizo de madera en la zona de aparcamiento que da acceso al Santuario.

0.3.2.2. Propuestas del escultor en relación a la arquitectura

En los objetivos conceptuales se han apuntado ciertos aspectos en relación a la unificación de las artes, o a la relación de la obra con el paisaje. Existe un documento⁵⁵ fechado el 30 de julio de 1951, en el que Oteiza describe la estatuaría y realiza un dibujo señalando la *Función del Paisaje (líneas de fuerza)* entre la fachada de la Basílica y el espacio exterior.

Hay también en el uso del soporte pétreo una comunión con el paisaje y una voluntad de emplear los materiales que se fabrican y extraen de un lugar físicamente cercano. Finalmente, existe una idea de

54 Archivo Museo Oteiza FD-8388.

55 Archivo de Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc. 7.

unificación material en toda la fachada, que es toda de piedra, exceptuando las puertas realizadas por Eduardo Chillida, realizadas en metal y que en una primera visión de la fachada quedan retranqueadas y menos visibles.

Analizando las imágenes que se conservan de los diferentes talleres del artista, observamos que siempre tiene la obra a la vista y, en el caso de la estatuaria para Arantzazu colgada en la pared (casi todos los estudios presentan un anclaje o hueco para ser colgadas), como si no quisiese perder de vista la evolución de su trabajo y el objetivo del mismo: la estatuaria para un muro.

Resulta importante analizar la escala o dimensiones en las que trabaja. En el caso del apostolario, sabemos que realizó estudios en yeso de distinto tamaño hasta llegar a la escala 1:3, que es la que sirve a los canteros para el sacado de puntos de la talla en piedra que contemplamos en la fachada de Arantzazu. Así mismo, tras la primera prohibición, quedan ya marcadas en la fachada la situación y dimensiones de los dos elementos que hoy conforman la fachada de Arantzazu, el Friso de los apóstoles y la imagen de la Virgen –que será una Piedad en la versión final- en lo alto del muro.

Se analizarán ciertas variaciones arquitectónicas que afectan a las dos torres y el paño central de la fachada, que varían ligeramente desde las fotografías iniciales a las finales, algo que sólo la sucesión de todo el conjunto de imágenes nos muestra con claridad. Una vez instalada la estatuaria, se cerraron algunos huecos dejados en la fachada y se concluyeron las torres. Como se indica en 1968, en el *Informe secreto* del P. Goitia,⁵⁶ los arquitectos ven en la culminación de la obra de Oteiza en la fachada lo más esencial e importante para la apreciación de la obra arquitectónica.

Posteriormente, en los años ochenta se realizaron algunas reformas en el entorno de la Basílica que afectaron a la explanada y aparcamiento situados frente a la fachada. Existe abundante correspondencia en la que el artista defiende ese espacio anterior a la fachada como un espacio sagrado y activo, que no puede modificarse sin ser él consultado, que pertenece a la obra escultórica y que ésta no puede verse limitada ni rodeada de cadenas o mobiliario urbano.

0.3.2.3. Proceso formal y material de la estatuaria definitiva

El intervalo 1950-1969 establecido para Arantzazu, contiene también un intervalo clave para entender la evolución y las conclusiones artísticas a las que llega Oteiza, y que está determinado entre los años 1950-59. Es uno de los objetivos de esta tesis doctoral analizar las posibles soluciones y cambios que se plantea el artista a lo largo del proyecto. Sin embargo, parece que el planteamiento de Oteiza para este proyecto, definido en 1952-53, se mantiene en el tiempo. Incluso podemos sostener que reafirma al artista en su idea inicial, a pesar de haber llegado en 1959 a conclusiones artísticas de distinta índole.

En 1953, Oteiza realiza el modelo en yeso a escala 1:3 que sirve a los canteros y sacadores de puntos para la talla definitiva. En los años cincuenta quedan tallados cuatro apóstoles, aunque en dos de ellos no se define el rostro. Son los que quedarán tallados y abandonados en la cuneta, junto al resto de bloques de piedra sin tallar. El modelo en yeso, volverá a servir en 1968 para el sacado de puntos y será la referencia para la talla del resto del apostolario. Es decir, el Friso no se modifica desde su idea inicial, en 1953, hasta su conclusión final, en 1969. En los dos momentos en los que se acomete la talla de los apóstoles, Oteiza es ayudado por canteros y sacadores de puntos trabajando bajo la supervisión del artista. Cada apóstol es tallado en un solo bloque de mármol de Markina, un mármol denso y negro que presenta algunas vetas de color blanco.

Por otro lado, la imagen de la Virgen tampoco varía sustancialmente, si eliminamos la figura de Cristo, la de la Virgen es casi idéntica a los primeros estudios que realiza Oteiza, en 1952, para la *Asunción nº 1* y *Asunción nº 2*. Aunque casi hasta el último momento, Oteiza mantuvo la intención de realizar una fundición para la Piedad, esta idea se descarta en 1969 y es realizada también en mármol de Markina y en dos bloques de piedra; uno para la Virgen y otro para la figura de Cristo. Quedando como resultado final una fachada toda en piedra, que nos remite nuevamente a la vinculación de la escultura, la arquitectura y el paisaje y las montañas de Arantzazu.

En la eliminación del relieve mural que rodeaba a la Virgen se encuentra el cambio más significativo entre el planteamiento para la fachada de Arantzazu, de 1953-1955, y el resultado final, de 1969. En 1964, en el momento en que Oteiza conoce la decisión de reunirse el jurado, escribe un texto titulado *La fachada de Arantzazu en 1964*⁵⁷ en el que indica que *“toda la pared se estaba estudiando con la posibilidad de ser tratada con un inmenso relieve negativo. Digo que se estaba estudiando la posibilidad de este relieve, porque lo único que en esos momentos se había decidido era la realización del Friso y la Imagen de la Virgen”*. Finaliza el texto diciendo que *“Hoy, en 1964, y con la gran pintura mural del Ábside [...] que se acerca, hasta confundirse, al procedimiento escultórico del relieve, el escultor se afirma en la conveniencia de restar dureza y expresividad descriptiva a la fachada, suprimiendo el tema, espiritual y estéticamente, del relieve exterior”*.

En 1954, queda dispuesto en la fachada el forjado metálico que sustentará las esculturas pétreas y está determinado el tamaño y la ubicación exacta de las esculturas, aunque estas no se colocan hasta 15 años después. Los apóstoles se instalan del 12 al 18 de junio de 1969, siguiendo un diario de Oteiza⁵⁸ son izados sucesivamente del 1 al 10, de izquierda a derecha, ubicando a continuación el 14 y 13. Finalmente, se realizan algunos ajustes entre las figuras para encajar el conjunto y, por último, se ubican a los apóstoles 11 y 12. Tras una serie de procesos técnicos que se detallan en este estudio, se cierra la parte superior del Friso uniendo las figuras al muro mediante una superficie horizontal. La Piedad se ubica en la fachada el 21 de octubre de 1969, colocando primero la figura de Cristo y, posteriormente, la de la Virgen.

0.3.3. OBJETIVOS DOCUMENTALES

Uno de los valores de la Tesis es el documental. En ese sentido, he pretendido que sea lo más fiel y completo posible al devenir del proyecto de Arantzazu, recopilando y ordenando cronológicamente la documentación y correspondencia localizada. En muchos apartados, nos servimos de entrecomillados y transcripciones que ofrecen un aporte teórico que sustenta la argumentación.

La búsqueda, análisis y clasificación de los documentos afecta de manera transversal a toda la investigación. Se pueden determinar dos grandes objetivos, uno relacionado estrictamente con lo documental, en el que se reconoce lo sucedido en el proyecto desde un punto de vista historiográfico. Y otro relacionado con la estatuaría, en el que la documentación ayuda a entender el proceso de creación escultórico de Oteiza y sirve de apoyo a la narración visual.

Todo el conjunto documental; fotografías, manuscritos, textos mecanografiados, correspondencia y publicaciones del propio Oteiza, permitirá ordenar cronológicamente aquellas cuestiones de orden religioso que Oteiza plantea en sus escritos a los PP. Franciscanos a cargo del proyecto o a otros agentes relacionados. Así mismo, determinadas notas para canteros, fundiciones o facturas, dan cuenta de los procesos que el artista se ha planteado, de los materiales empleados y de la resolución tomada por el escultor.

57 Archivo Museo Oteiza FD-8357.

58 Archivo Museo Oteiza FD-8392 y 8394.

El objetivo último de esta recopilación documental es el análisis y catalogación de toda la obra de Oteiza relacionada con dicho proyecto, estableciendo una datación para las obras escultóricas y las fotografías.

La construcción de la nueva Basílica estuvo rodeada de polémica desde el inicio. Este reflejo en prensa y revistas aporta datos externos y otras visiones de la problemática en torno al proyecto. Localizar y ordenar cronológicamente la prensa ha sido otro objetivo fundamental, quedando recogida en un anexo.

Junto a la prensa, la investigación extrae de la crónica diaria del Santuario de Arantzazu aquellos comentarios que aportan nuevos datos a la investigación o complementan la documentación existente y configuran una particular cronología de Arantzazu.

0.4. METODOLOGÍA

En la Tesis establecemos tres lecturas, por un lado la parte teórica, que configura un análisis historiográfico de los acontecimientos y de la evolución del proyecto de Oteiza en Arantzazu, a través de una revisión rigurosa de la documentación. Por otro, la narración en imágenes de todo el proceso, secuenciando la evolución escultórica de la obra de Oteiza desde el inicio del proyecto hasta su instalación en la fachada. Ambas partes estar interconectadas, y a su vez, se relacionan con el anexo, que ofrece una visión de los acontecimientos desde el exterior, poniendo en paralelo la *Crónica del Santuario de Arantzazu* y la prensa y revistas.

Al redactar las etapas para la metodología que se muestran a continuación, he tenido en mente una visita técnica que realicé en 1999 a la Basílica de San Francisco de Asís, cuando estaban abordando su restauración tras el terremoto del 26 de septiembre de 1997, que redujo a miles de fragmentos 130 metros cuadrados de frescos medievales. Allí partían de una imagen fotográfica a escala real sobre la que situaban y ubicaban los pequeños fragmentos de pintura mural que iban encontrando.

1. La primera etapa de la investigación se puede situar en mi incorporación en el año 2003 al equipo técnico del Museo Jorge Oteiza como conservadora de su legado artístico. Entre sus obras, encontré multitud de estudios escultóricos, muchos de ellos relacionados con el proyecto de Arantzazu. El modelo definitivo del Friso que también se encontraba fragmentado, y así se ha incluido en la narración en imágenes –ver capítulo 1.2.3. *Descripción del modelo definitivo*-. Fue restaurado en 2005 y hoy se expone en la sala permanente del Museo. Pude contemplar las imágenes fotográficas que se conservan en su archivo, y numerosas cajas y carpetas con miles de documentos. También en 2003 y ante el impacto que me produjo su obra escultórica, visité por primera vez la Basílica de Arantzazu. Estas son las piezas que encontré en aquel momento y que años después, me propuse recomponer con esta investigación.

2. Una vez inmersa en la investigación decidí repasar algunos escritos publicados de Oteiza y revisar todos los documentos del archivo del Museo Oteiza que tienen vinculación con el proyecto. A través de ellos pude establecer dataciones, relaciones con otros agentes, y extraer algunos datos relacionados con la clasificación y conceptos de su obra escultórica, que después serían aplicados para la ordenación de las imágenes. Posteriormente, realicé el mismo proceso en el Archivo de Arantzazu, localizando y seleccionando aquellos documentos y correspondencia que nos permitiesen recomponer todo el proyecto en relación a la obra de Oteiza.

3. Tras la revisión de toda la documentación realicé los listados documentales del archivo Museo Oteiza y del archivo de Arantzazu, para obtener un mapa cronológico y conceptual, y establecer vínculos entre ambos.

4. Posteriormente trabajé de forma paralela la parte documental y fotográfica. Quizá mi conocimiento de la obra de Oteiza, hizo que al inicio me centrara en analizar la evolución de su escultura. Además de las obras ya catalogadas en el Museo, intenté localizar y documentar obras en otras colecciones. Para que la narración en imágenes fuese rigurosa, me impuse como propósito buscar el mayor número posible de fotografías en relación al proyecto. Volviendo a aquella intervención en Asís, algunos de los fragmentos de pintura mural habían desaparecido, también en nuestro caso es muy posible que el escultor no fotografiase todos los modelos que realizó, ni todos se han conservado, por tanto, también para nosotros han desaparecido algunas piezas.

En Asís, a pesar del empeño en instalar cada fragmento en una posición, no se ubican perfectamente, pueden formar parte del manto de la figura, pero no están en el punto exacto en el que lo pintó el artista. Trasladado a nuestra investigación algunos estudios escultóricos los hemos ubicado en el lugar que creemos idóneo, están realizados en esas fechas, pero en ocasiones, no contamos con un apoyo documental que nos ayude a determinar con certeza si realizó un estudio antes que otro. Para el desarrollo de este trabajo de clasificación y datación de la obra escultórica ha sido fundamental la catalogación⁵⁹ que realizó Txomin Badiola sobre la obra del escultor y las numerosas conversaciones que he mantenido con él a lo largo de esta investigación.

5. He utilizado todos los recursos a mi alcance para ordenar, clasificar y datar el proceso escultórico de Oteiza. He de confesar que, en ocasiones, he antepuesto mi formación artística a otros conocimientos, proponiéndome mirar la escultura como si fuese la primera vez que la veía, analizando cada detalle, siendo consciente de que debía tener un motivo para insertar esa obra dentro de un conjunto, para justificar su inclusión en un grupo y no en otro.

6. Se ha establecido la narración en imágenes, desde 1951, momento en que se encarga la obra a Oteiza, hasta que queda instalada, en octubre de 1969. Se analiza cómo fue variando el encargo, y las obras que desarrolló el escultor en cada fase. Gran parte de los materiales localizados son inéditos, por ejemplo los relacionados tanto con el relieve mural para la fachada como los relieves que propuso el escultor al interior de la Basílica, a ambos lados del presbiterio. La clasificación escultórica gira en torno a los tres grandes bloques de estatuaría propuestos: un Friso de los apóstoles, una Virgen en lo alto del muro y un relieve mural. Dentro de cada uno de ellos, se ha establecido una secuencia temporal; desde los primeros estudios que realizó el artista en Madrid, a aquellos modelados y vaciados que realiza en el taller de Arantzazu. También se han determinado las escalas a las que desarrolla sus trabajos y la relación entre unos estudios y otros. Para ejemplificar este proceso señalaría que en la evolución escultórica de la Virgen de Arantzazu se han establecido veinte carpetas, once corresponden con los distintos modelos de Andramari, Asunción y Piedad que realiza en los años cincuenta. Las nueve restantes, contienen los estudios para la Piedad realizados en los años sesenta hasta su instalación definitiva en la fachada.

7. Se procedió de forma similar con la documentación para analizar su contenido y vincularla con los textos, de tal forma que se articulase el proceso a través del contenido de los documentos. En la parte documental aparece al inicio una revisión cronológica del tema a tratar y, posteriormente, se analizan aspectos concretos de cada epígrafe. Por último y para clarificar algunos aspectos, se han realizado gráficos que acompañan a los textos de la Tesis, o que se señalan en la secuencia de imágenes. En ellos se consigna información que facilita el entendimiento de un proceso a través de lo visual.

8. Paralelamente a los dos procesos anteriores; desarrollo documental y narración visual, se han localizado en hemerotecas y en el archivo del Museo Oteiza artículos de prensa y revistas que nos aportan una visión externa del proyecto de Arantzazu.

59 Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. Oteiza. Catálogo razonado de escultura, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015.

0.4.1. PARA LA CLASIFICACIÓN Y USO DE LOS SOPORTES DOCUMENTALES

Para cumplir el objetivo propuesto de centrar la investigación en fuentes primarias nos propusimos revisar la documentación original de los archivos del Museo Oteiza y de la Basílica de Arantzazu. Entre ellos se generan conexiones a través de un intercambio de correspondencia entre Oteiza y los PP. franciscanos de Arantzazu y entre ambas partes y otras personas e instituciones implicadas en el proyecto, desde obispados y comisiones eclesiásticas, hasta arquitectos, pintores, empresas y particulares que participan en la construcción o colaboran con los artistas.

El Archivo de Arantzazu conserva una cantidad verdaderamente abrumadora de documentación en relación al proyecto de la nueva Basílica. El análisis de la correspondencia ha sido revelador para el desarrollo de la Tesis, pero no menos que la posibilidad de contrastar la información con los numerosos documentos que los PP. franciscanos han conservado: informes, contratos, escritos de los artistas, documentos eclesiásticos, planos, facturas o fotografías.

Las siguientes cifras nos ayudan a entender el legado documental que Jorge Oteiza entregó al pueblo de Navarra en 1992, y que consta de archivo, biblioteca y hemeroteca. En el Archivo Museo Oteiza encontramos 23.000 registros documentales digitalizados, de los cuales, 1.320 están vinculados directamente a Arantzazu. En su biblioteca constan más de 10.700 registros entre libros, folletos y carteles. Por último, más de 4.500 artículos de prensa y revistas conforman su hemeroteca.

Una vez localizada la documentación, se ha realizado una importante tarea de clasificación y selección de los documentos, en función de los distintos aspectos que queremos tratar en el texto. Por otro lado, se identifican aquellos datos que nos ayudan a clasificar y datar las obras escultóricas. En primer lugar, se realizan listados documentales de ambos archivos para clarificar su contenido y, posteriormente, establecer vínculos entre ellos.

Inicialmente, se pensó en incluir en cada capítulo las fuentes documentales que han sido imprescindibles para su redacción. A medida que se fue desarrollando el trabajo, se comprobó que la transcripción de documentos se hacía imprescindible para narrar la sucesión de acontecimientos y conformar la información documental de cada capítulo. Además resultaba más interesante aportar un extracto del documento en el apartado idóneo, y evitar la versión escaneada, que restaba claridad al conjunto.

0.4.2. PARA LA SELECCIÓN Y SECUENCIACIÓN DEL MATERIAL FOTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

El origen de la Tesis fue estudiar la estatuaría que realiza Oteiza para Arantzazu, y lograr secuenciar en imágenes todo el proceso, de tal modo que fuese posible entenderlo sólo viendo las fotografías. Teniendo presente y analizando previamente la correspondencia y los textos que se conservan en ambos archivos, se ha abordado el proceso de secuenciar las imágenes en las fechas en las que se desarrolla el proyecto. Para la recopilación de fotografías, además de los dos archivos mencionados, Arantzazu y Museo Oteiza, se han consultado los archivos fotográficos de la Diputación de Gipuzkoa y el fondo fotográfico de la Fundación Kutxa.

Para entender el volumen de trabajo al que nos hemos enfrentado, sólo en el Archivo del Museo Oteiza se conservan más de 7.000 fotografías, de las cuales 1.119 están relacionadas con Arantzazu distribuidas en 109 carpetas. Además, se procedió a la revisión de fotografías independientemente de estar catalogadas como obra relacionada con Arantzazu (fig. 1). En numerosas fotografías de su taller o en aquellas donde aparece un conjunto de obras, hemos encontrado pistas interesantes para nuestro trabajo. Se han comprobado los reversos, por si estuviesen fechadas, numeradas o comentadas.

Efectivamente, algunas imágenes de la instalación de la obra en la fachada se encuentran numeradas, a veces con números de distintos colores, y se han dispuesto según esa numeración para determinar si esas series recomponían una secuencia determinada de instalación (fig. 2).



1. Archivo del Museo Oteiza. Disposición de las carpetas donde se conserva el material fotográfico legado por el escultor.



2. Archivo del Museo Oteiza. Se observa la numeración que presentan algunas fotografías por el reverso.

Para contextualizar el trabajo dentro de las fechas de estudio, prácticamente la totalidad de los medios documentales, fotográficos o audiovisuales están fechados de 1950 a 1969, evitando en la medida de lo posible, fotografías actuales.

El interés de Oteiza por fotografiar sus trabajos escultóricos, y conservar en su archivo las fotografías, ha sido la base fundamental de este trabajo. En muchos casos, se ha localizado una imagen fotográfica de un estudio escultórico, del que quizá desconocemos la localización actual, pero la imagen nos ha servido para entender la evolución del proyecto. Un claro ejemplo es el Planteamiento de relieve mural para la fachada. Se han localizado fotografías que recogen once planteamientos distintos que han sido clasificados, pero sólo se tiene constancia de la conservación de uno de ellos de forma íntegra en el Museo Oteiza, del resto, y ésta ha sido también parte de nuestra investigación, sólo se han localizado fragmentos en distintas colecciones.

El orden y la maquetación establecida en la narración visual ayudan a entender el proceso de trabajo de Oteiza, y para clarificarlo visualmente, por ejemplo en el capítulo 1.2.3. *Descripción del modelo definitivo*, se establecen tamaños distintos de fotografías para diferenciar las dos escalas a las que son realizados los estudios para cabezas de apóstol.

Obviamente, la secuencia fotográfica del proceso escultórico no se habría podido realizar, sin los fotógrafos que en aquel momento lo documentaron (fig. 3). En la narración en imágenes se ha puesto especial interés en identificar cada fotografía con su autor, y desde aquí agradezco el trabajo de todos ellos: Andrés Arlanzón, Jesús María Arzuaga, Balmes, Jesús Elósegui Irazusta, Alberto Fernández,

Kindel, Kruz, Iñaki Linazasoro Maté, Francisco María Blanco (Paco Marí), Vicente Martín, Galerías Mendoza, Numay, Plazaola, Araceli Sampedro y el propio Oteiza.

Algunas fotografías, principalmente de obra escultórica, están realizadas actualmente y hay que agradecer el trabajo de Luis Prieto que fotografió íntegramente la Colección Museo Oteiza, así como las aportaciones de Mikel Saiz y Erika Barahona. Las siglas TX/DM corresponden a fotografías realizadas por Txomin Badiola y David Martínez, las siglas EMM a la autora de esta investigación.

En este apartado incluimos grabaciones conservadas en el Museo Oteiza, y otras que grabó el escultor en cámara super-8 dejando testimonio del traslado e instalación de las esculturas en la fachada. Este material, que hemos capturado para nuestro trabajo es imprescindible para entender el proceso técnico llevado a cabo. Así mismo, otras grabaciones con comentarios del artista y personas implicadas en el proyecto, nos han ayudado a articular el proceso histórico.



3. Grabación en video de la fachada de Arantzazu, 1970.

0.4.3. PARA LA OBRA ESCULTÓRICA DE OTEIZA

En relación a la obra escultórica nos encontramos con dos fuentes: por un lado la obra físicamente, conservada en el Museo Oteiza o en otras colecciones y, por otro, fotografías de estudios escultóricos que no han sido localizados o que pudieron ser destruidos. Además, se han registrado y fotografiado las obras conservadas en el Santuario de Arantzazu y esta investigación nos ha permitido localizar y consignar la ficha técnica de obras custodiadas en otras colecciones.

El legado artístico de Jorge Oteiza conservado en el Museo Oteiza comprende más de 5.000 registros museográficos, que representan las inquietudes del artista y la evolución de su proceso escultórico. Está formado por 1.782 esculturas, 2476 estudios del Laboratorio Experimental y más de 900 dibujos y collages. En torno al proyecto de Arantzazu se conservan más de 400 obras y estudios escultóricos, entre los que se incluyen fundiciones que el escultor realizó en fechas posteriores al proyecto.

Se han revisado todos los estudios escultóricos relacionados con el proyecto de Arantzazu que se conservan en el Museo Oteiza. Algunos se encuentran numerados por el reverso con números de distintos tamaños y colores. Se han dispuesto según las distintas numeraciones para observar la secuencia y la posible evolución escultórica. Las secuencias se han analizado y fotografiado, y se han tenido en cuenta para establecer la ordenación adecuada (fig. 4 y 5).

Por último, ciertas entrevistas han revelado aspectos técnicos sobre la ejecución de su obra o la instalación, datos que han sido recogidos a lo largo de esta investigación.



4 – 5 . Revisión de la obra escultórica conservada en el Museo Oteiza comprobando la numeración que Oteiza había señalado en el reverso de las obras.

0.4.4. FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA

La investigación se ha centrado en la recopilación, revisión y análisis de los documentos conservados en el Archivo del Museo Oteiza y en el Archivo de Arantzazu. Se ha recurrido a fuentes primarias para encontrar el pensamiento del escultor en los años en los que se desarrolló el proyecto, evitando así posibles distorsiones causadas por la interpretación posterior de los sucesos o por el paso del tiempo. La mayor parte de la documentación y correspondencia revisada e incluida en esta investigación se concentra en los diecinueve años en los que se desarrolla el proyecto de Arantzazu. Para ampliar, contrastar y contextualizar la información, se han consultado numerosos escritos del escultor, anteriores y posteriores a dicho proyecto.

0.4.4.1. Archivo del Museo Oteiza

El archivo de Jorge Oteiza refleja sus inquietudes y proyectos en numerosos campos, no sólo la escultura, sino la escritura, la poesía, el cine, la arquitectura, la lingüística o la prehistoria. Reúne millares de manuscritos, correspondencia, apuntes, notas, fotografías y grabaciones audiovisuales. Documentación, que además de inédita en muchos casos, nos permite profundizar en su pensamiento y establecer conexiones con gran cantidad de materias y personas relacionadas con el escultor. Los documentos que se han manejado en esta investigación se han recopilado en el listado *Archivo Museo Oteiza. Referencias documentales*, indicando en cada entrada autor, título, fecha, un resumen del contenido, tipo de documento, extensión y la referencia del archivo.

En su archivo se conservan grabaciones y videos que reflejan el testimonio de Jorge Oteiza, así como el de otros artistas y amigos del escultor. Han sido fundamentales para el desarrollo de esta investigación el del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza o del Padre franciscano José de Goitia. Como ya hemos señalado, el escultor grabó en cámara super-8 la instalación de la estatuaria para Arantzazu, un material revelador para este trabajo y del que hemos dejado constancia con la captura de ciertos

fotogramas. El contenido del material audiovisual consultado para realizar la Tesis queda recogido en el listado *Archivo Museo Oteiza. Referencias audiovisuales*.

Otro bloque importante es la hemeroteca de Oteiza; ya que contiene numerosos recortes de prensa y revistas, algunos de los cuales están comentados o subrayados por él. Como hemos señalado, Arantzazu fue un proyecto mediático desde sus inicios, y la prensa se reveló como un agente importante en el caso de Oteiza, llegando incluso a reactivar la resolución de la fachada en 1962. Desde el inicio de esta investigación, se decidió incluir un anexo de prensa que recogiese todos los artículos recopilados en el Archivo Museo Oteiza, en el Archivo de Arantzazu, y sobre todo los que se han digitalizado y localizado en diversas hemerotecas. El material se recoge en el *Anexo de prensa y Crónica de Arantzazu 1949-1970*.

Su biblioteca personal consta de más de 6.000 monografías y miles de folletos, revistas y carteles. Además de ofrecernos datos sobre los intereses del escultor, su gran valor reside en que los libros, en su mayoría, contienen anotaciones, dibujos y subrayados de Oteiza, lo que nos permite saber qué estaba pensando o qué relaciones establecía mientras lo estaba leyendo. En este sentido, en el texto se citan y se han escaneado algunas páginas de aquellos libros directamente relacionados con el tema que nos ocupa.

Como hemos mencionado anteriormente, la escritura es un lenguaje permanente en Oteiza, y por este motivo se ha realizado un listado que contiene todos los textos del escultor que se han publicado, y está organizado cronológicamente bajo el título *Bibliografía. Libros, artículos y entrevistas de Oteiza*.

0.4.4.2. Archivo de Arantzazu

El gran valor del archivo de Arantzazu reside en que han conservado la documentación y correspondencia generada desde el inicio de la construcción de la nueva Basílica de Arantzazu, lo que permite establecer conexiones entre las personas e instituciones implicadas.

La documentación está organizada en armarios, a continuación en carpetas y dentro de cada carpeta en documentos numerados. Generalmente, los documentos están ordenados por fechas; desde la más antigua a la más actual. Aunque toda la documentación está interconectada, normalmente cada carpeta recoge los documentos que tratan de un tema o más de un tema cuando están directamente relacionados. En este sentido, respetando el orden establecido, se ha recopilado la información en forma de tabla en el documento *Archivo de Arantzazu. Referencias documentales*. Se establecen carpetas en las que se detalla cada documento indicando la referencia, fecha, resumen del contenido, extensión y tipo de documento. En el archivo se han consultado igualmente álbumes con documentación fotográfica donde se han localizado imágenes del proceso de construcción de la nueva Basílica, de la fachada vacía y en menor medida, relacionadas con la estatuaría de Oteiza.

A partir del 15 de mayo de 1921, el Santuario de Arantzazu comenzó a publicar la *Revista Arantzazu*, inicialmente bajo la dirección de los PP. franciscanos de la Provincia de Cantabria y, posteriormente, de 1966 a 1975, fue dirigida por el P. Pedro de Anasagasti. En la revista se informa sobre el proceso de construcción de la nueva Basílica, la evolución del proyecto, los concursos y resoluciones para la selección de los artistas o las paralizaciones eclesíásticas que afectaron a sus trabajos. Sirvió también de reflejo de determinados artículos publicados en la prensa, así como de debates y conferencias surgidas en torno a la nueva Basílica. En sus páginas se recogen entrevistas y testimonios directos de los artistas y una selección de estos artículos se ha incluido en el *Anexo de prensa y Crónica de Arantzazu 1949-1970*.

Por último, se ha revisado la Crónica del Santuario de Arantzazu, desde 1949 hasta 1970. Desde 1916 y hasta la actualidad, se realiza un registro diario manuscrito en el que se refleja cualquier acto o visita de interés. En el espacio de tiempo que nos ocupa, el cronista fue el P. José Antonio Amundarain. Los acontecimientos relevantes y sobre todo aquellos que están relacionados con Jorge Oteiza se han recogido en el documento *Anexo de prensa y Crónica de Arantzazu 1949-1970*. Ambas fuentes; prensa y crónica se muestran paralelamente ya que se complementan, nos sitúan en el contexto histórico y aportan a la investigación una particular cronología del proyecto de Oteiza en Arantzazu. La autora ha añadido a esta crónica algunos datos de carácter histórico o artístico, que se muestran entre corchetes.

0.4.4.3. Fuentes orales

Se consideró que la entrevista a determinadas personas relacionadas con el proyecto de Arantzazu y con el escultor podría ser una fuente de gran valor documental. Parte de las conversaciones mantenidas se han mencionado o distribuido en lugares significativos del texto. Cuando la persona entrevistada ha dado su permiso, la conversación ha sido grabada y se conserva una copia en el Museo Oteiza. Las personas entrevistadas han sido:

-Txomin Badiola. Escultor. Ha comisariado importantes exposiciones sobre Oteiza y es el autor del Catálogo razonado de escultura de Oteiza.

-Angel Bados. Escultor. Doctor en Bellas Artes y profesor en la Universidad del País Vasco. Autor de la primera clasificación y catalogación del Laboratorio experimental de Oteiza.

-Jabier Bikuña. Cantero. Colaboró con Oteiza en Arantzazu tanto en la etapa de los años cincuenta como posteriormente en los años sesenta, participando en la talla, traslado y ubicación de las obras en la fachada.

-Xabier Egaña. Pintor. En los años sesenta fue franciscano en Arantzazu. Se le encargan las pinturas murales del camarín de la Virgen de Arantzazu en 1976, y finaliza su ejecución en 1978.

-Joseba Intxausti. Historiador y escritor de numerosos textos en torno a la Basílica de Arantzazu. Ex director de la revista Jakin y P. Franciscano de Arantzazu desde 1954 a 1990.

-Iñaki Ruíz de Egin. Pintor, escultor y crítico de arte. En los años ochenta organizó numerosas exposiciones en torno al arte vasco.

-Edorta Kortadi. Historiador, crítico de arte y escritor de diversos textos en relación a Arantzazu. Ha sido miembro de la Junta Asesora del Patrimonio Monumental del Gobierno Vasco y de las Diputaciones Forales de Álava y Gipuzkoa.

-Pedro Manterola. Doctor en Bellas Artes, y profesor en la Universidad del País Vasco. En los años 2002-2007 dirigió la Cátedra Jorge Oteiza en la Universidad Pública de Navarra. Director del Museo Oteiza de 2004 a 2008 y presidente del Patronato de esta entidad de 2009 a 2014.

-Antonio Oteiza. P. Capuchino. Escultor. En 1969 pasa un año en Arantzazu con su hermano Jorge, donde trabaja en la obra de la Basílica.

-Manolo Pagola. P. Franciscano en el convento de Atotxa (Donostia-San Sebastián). Teólogo y escritor de textos de referencia en torno a la construcción y financiación de la Nueva Basílica de Arantzazu.

También se ha establecido contactos con personas que conocen el proceso de primera mano, en relación al proceso arquitectónico, con Marisa Sáenz Guerra y Javier, hijos del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza, quienes nos han facilitado algunos planos del proyecto. En el apartado dedicado a

la selección de Oteiza como escultor de la Basílica, se ha contactado con familiares de otros escultores, para confirmar si llegaron o no a preparar algún boceto destinado a Arantzazu o si pueden confirmar si los arquitectos visitaron sus talleres. Es el caso de Miguel Angel Lucarini, hijo de Joaquín Lucarini, o José Planes Lastra, nieto del escultor José Planes.

0.4.4.4. Bibliografía

Se aporta una bibliografía crítica en la que se incluyen las obras consultadas y aquellas fuentes que aportan claves a la investigación que nos ocupa. *Bibliografía*.

En relación directa a Jorge Oteiza se han confeccionado dos listados. Uno, mencionado anteriormente, en el que se detallan todas las publicaciones del escultor *Bibliografía. Libros, artículos y entrevistas de Jorge Oteiza*. Un segundo listado, contiene libros, artículos, escritos y Tesis doctorales que han realizado sobre Oteiza autores procedentes de diversas disciplinas; arte y práctica artística, arquitectura, antropología, estética o docencia del arte denominado *Bibliografía sobre Jorge Oteiza (por autores)*. Por último, y para facilitar al lector la comprensión de algunos aspectos personales de Oteiza, se ha incluido una *Biografía esencial de Jorge Oteiza (1908-2003)*.

Las fuentes primarias y bibliografía quedan recogidas en la Tesis en los siguientes documentos:

- Archivo del Museo Oteiza. Referencias documentales
- Archivo del Museo Oteiza. Referencias audiovisuales
- Archivo de Arantzazu. Referencias documentales
- Bibliografía
- Bibliografía. Libros, artículos y entrevistas de Jorge Oteiza
- Bibliografía sobre Jorge Oteiza (por autores)
- Biografía esencial de Jorge Oteiza (1908-2003)

0.4.4.5. Estancias nacionales e internacionales

Durante la fase de recopilación documental se han realizado tres estancias de investigación en centros nacionales e internacionales y se han visitados varios archivos que han permitido localizar documentación inédita; gráfica y escrita que ha sido determinante para la investigación.

La estancia en la *Università degli studi di Roma "La Sapienza"*, Departamento de Archeología del Comune di Roma con el profesor Patrizio Pensabene (Del 28 de septiembre al 18 de diciembre 1998), ha proporcionado por un lado, una formación teórica en relación a la restauración arquitectónica con el profesor de la escuela de arquitectura Giovanni Carbonara. Por otro lado, ha permitido el seguimiento de los trabajos de restauración realizados sobre las esculturas colosales de Los Dioscuri (mármol), ubicadas sobre la balaustrada de la plaza capitolina.

La estancia en el *Istituto Centrale per il Restauro (Ministero per i beni e la attività culturali)*, Roma (De 1 de abril al 22 de junio de 1999), concretamente, en el Laboratorio di restauro dei materiali lapidei e mosaici, ha permitido la especialización en restauración de materiales pétreos.

Por último, agradecer al Instituto de ciencias de la construcción Eduardo Torroja - IccET, centro dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y especialmente a M^a Pilar de Luxán Gómez del Campillo, la estancia concedida durante 1996-1998. En la primera propuesta de Tesis⁶⁰, nos permitió investigar y caracterizar los soportes pétreos y la posibilidad de realizar ensayos físicos, químicos y de envejecimiento acelerado sobre distintas muestras de piedra y mortero para la reintegración de piedra.

60 Procesos de reintegración en escultura y elementos ornamentales. Selección de los morteros de restauración idóneos para la reintegración de materiales pétreos empleados en la Comunidad de Madrid, basada en la compatibilidad de materiales y en pruebas de laboratorio.

PRIMER PERIODO 1950-1954

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO.
DEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y
DE SU OCUPACIÓN ESPACIAL CON ESCULTURA

1. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA	57
1.1. SOBRE EL PROYECTO DE NUEVA BASÍLICA PARA ARTANTZAZU	57
1.2. DATOS CRONOLÓGICOS DEL PROYECTO DE ESTATUARIA	60
1.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. DEFINICIÓN TEMÁTICA DEL ENCARGO	62
1.3.1. DE LA ESCULTURA A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL CONTRATO	66
1.4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA FACHADA	74

1. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA

1.1. SOBRE EL PROYECTO DE NUEVA BASÍLICA PARA ARANTZAZU

La anterior Iglesia de Arantzazu, reconstruida en 1846 tras un incendio, no disponía de capacidad para acoger al cada vez mayor número de fieles que acudían a venerar a la Virgen de Arantzazu, nombrada en 1918 patrona de Guipúzcoa. En 1949 los padres franciscanos de Arantzazu comienzan a plantearse la construcción de una nueva Basílica.

El P. Pablo Lete fue elegido Ministro provincial el 12 de agosto de 1949 y en diciembre refunda la Comisión de obras del Santuario. El 13 de diciembre de 1949 Se convoca una reunión en la que participa el Gobernador Civil de Gipuzkoa y él mismo comunica que ha llegado el momento de ejecutar el proyecto de la nueva Basílica y está dispuesto a ofrecer ayuda económica. En esta reunión se constituye una comisión con el nombre de “*Comisión pro nueva Basílica de Aránzazu*”. El 13 de abril de 1950 se publican las “Bases del Concurso de Anteproyectos para la nueva Basílica de Aránzazu”. El 20 de mayo de 1950 concluye el plazo de inscripción para el concurso. El 19 de agosto de 1950¹ el jurado falla a favor del anteproyecto presentado por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga, analizando en dicho proyecto el cumplimiento de las bases especificadas en el concurso y señalando:

“el anteproyecto [...] tiene a la vez un profundo sentimiento religioso, moderno, es decir, una arquitectura actual que si no entronca en aquellas arquitecturas tradicionales tan extendidas por el país vasco, se halla dentro de una corriente de arquitectura religiosa moderna, que rebasa los límites de las arquitecturas nacionales. Este carácter religioso se evidencia fuertemente en el exterior, en el Presbiterio y en el Camarín de la Virgen”.

Durante varias semanas se abrió al público la exposición de los anteproyectos presentados al Concurso. De este modo, y a través de la prensa, se quería acercar el anteproyecto al pueblo, para que lo sintiesen como suyo y que lo apoyaran económicamente. José de Artetxe es el autor del artículo² en la Revista Aránzazu, y será posteriormente, en los años 60, una persona clave en la resolución de los problemas que impedían la instalación de la obra de Oteiza en la fachada. Hay que destacar que desde que Sáenz de Oíza y Laorga ganan el concurso arquitectónico, el anteproyecto tuvo sus opositores, y al inicio, recibió críticas por parte de otros arquitectos que habían participado en el concurso pero no resultaron seleccionados. En el artículo³ “Desorientación arquitectónica” indican:

“encontramos en él la carencia de la claridad y unidad que siempre deben resplandecer en la buena Arquitectura, máxime cuando ésta ha de enfrentarse en la fragorosa Naturaleza”.

En prensa y revistas, desde distintos ámbitos culturales se pronunciaron a favor y en contra del proyecto de la nueva Basílica. Sáenz de Oíza y Laorga, defienden⁴ así su proyecto:

“Ha sido precisamente el ambiente de Aránzazu quien ha originado el anteproyecto, que no nos atreveríamos a presentarlo para una Basílica en una ciudad [...] ¿la rica pincelada de su vegetación y la maravillosa disposición de la luz y sombras de sus rudos peñascos e impresionantes barrancos [...]”.

1 “La nueva basílica de Ntra. Señora de Aránzazu. Ha sido premiado el anteproyecto de los arquitectos Sáenz de Oíza y Laorga”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 20 de agosto de 1950. p. 4. Ver anexo de prensa.

2 Arteche, José de, “Petición para Aránzazu, centro de religiosidad vascongada”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, p. 283.

3 H. de G., “Desorientación arquitectónica”. La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 23 de septiembre de 1950. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-2. Ver anexo de prensa.

4 Anasagasti, Pedro de, “En torno a la nueva basílica de Aránzazu. Los arquitectos premiados nos hablan de su proyecto”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 23 de septiembre de 1950. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-1. Ver anexo prensa.

Cada tiempo tiene su estilo propio, una manera de ver y sentir las cosas, una forma de vivir, que se manifiesta en todos los órdenes, especialmente en los de índole espiritual o artístico [...] nuestra solución pretende ser la expresión viva del sentimiento religioso actual.

El carácter del pueblo vasco [...] se caracteriza por su robustez, su sencillez y honradez [...] la nueva Basílica revestirá esos mismos caracteres. Nada de líneas femeninas y académicas que respiran a salón romántico [...] carácter sencillo, sin ostentación ni complicación del vasco, otro distintivo que marcará a la Basílica será la “sencillez”, de materiales, decoración, etc.”.

En la memoria del proyecto arquitectónico y en relación a la vinculación de la Basílica con el paisaje y los materiales del lugar, indican que para la Basílica:

“Hemos de manejar la pintura mural, el hierro forjado, la madera, la cal, con los que indudablemente puede conseguirse el ambiente propio de un templo de montaña como el que se proyecta [...]

Cabe defender una iglesia cubierta de pizarra o cualquier otro material extraño, más con ellos nunca se conseguiría un enlace ni siquiera mediocre con el paraje. Hay que distinguir entre la verdadera riqueza, la grandeza y la suntuosidad y lo que es puro alarde de ostentación fuera de tono con el ambiente del lugar y el propio tema. Magnífica puede ser una solución de mármoles y bronce, pero sería en este caso tan absurda como es el traje de etiqueta para pasear por la montaña”.

Son especialmente relevantes las fotografías de las maquetas del anteproyecto y del proyecto, y los fotomontajes y dibujos que se han conservado y que se analizarán a continuación en este capítulo. Los cambios arquitectónicos que se van sucediendo, como apuntan Pagola y González de Durana, se producen en el momento de ejecución de la obra, y parece que Sáenz de Oíza influirá decisivamente en estas modificaciones.

El 9 de septiembre de 1950, festividad de Nuestra Señora de Arantzazu será colocada la primera piedra de la nueva Basílica (fig.1). Unos días antes, el 3 de septiembre, es nombrado el primer Obispo de la Diócesis de San Sebastián, Jaime Font i Andreu.



1. 0867 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí. Autoridades civiles y religiosas durante el acto de colocación de la primera piedra de la construcción de la nueva Basílica en el santuario de Arantzazu. 9 Septiembre 1950.

La proclamación del dogma de la Asunción de María el 1 de noviembre de 1950 marcará no sólo el carácter inicial de una Basílica Mariana, sino que tendrá consecuencias en la estatuaría que proyectará Oteiza para la fachada, ya que en los primeros proyectos, el artista elegirá el tema de la Asunción para la parte alta de la fachada.

También en noviembre de este mismo año, el P. Lete solicita⁵ ayuda económica a través de los diarios de San Sebastián y de la revista Aránzazu escribiendo entre otros artículos un “Llamamiento a todos los vascos por la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu”. El proyecto se financia⁶ en gran parte con la postulación popular, fundamentalmente de los pueblos de Gipuzkoa, del País vasco, Navarra y fuera del País Vasco, y movilizand o la colaboración de personas influyentes y particulares.

El 10 de junio de 1951, casi un año después del fallo del jurado se firma el contrato de adjudicación de las obras por parte del Provincial, arquitectos y contratistas para iniciar las obras.

El 6 de diciembre de 1952 el P. Lete se dirige a Cuba con la finalidad de recaudar fondos para la nueva Basílica, pero fallece en un accidente de aviación, junto al P. Lizarralde⁷. El P. Lete fue una persona clave en la puesta en marcha de la nueva Basílica y su pérdida repercutió tanto en los PP. franciscanos, como en el desarrollo del proyecto.

En palabras de Oíza⁸:

“Fue un golpe tremendo para nosotros porque, así como Oteiza era el espíritu plástico del santuario el P. Lete era el alma de la obra”.

Posteriormente, afirmará⁹ Oteiza, que la prohibición de la estatuaría no hubiese sido posible con el P. Lete como provincial y las obras nunca hubieran sido suspendidas. El escultor¹⁰ le dedicará en 1957 la obra *Estela funeraria para el fundador de la Nueva Basílica inacabada, de Aránzazu, Padre Lete*.

El 30 de abril de 1953, Damián Lizaur, arquitecto de la Provincia de Cantabria dirige una cara a los responsables de Santuario, afirmando:

“se nota en los autores del proyecto [...] una gran desorientación [...]. Ejemplos de esta desorientación son: la diversidad de soluciones presentadas como definitivas y variadas nuevamente al ir a ponerlas en práctica [...] Es decir que excepto las puntas de diamante de las torres, los demás detalles han sido totalmente cambiados”.

-
- 5 Lete, Fr. Pablo de, “Llamamiento a todos los vascos por la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, pp. 281-282. Ver anexo prensa.
- 6 Pagola, Manolo. Op. cit. pp. 185-268. El capítulo 8 *La postulación popular*, analiza en detalle las movilizaciones, organización e iniciativas para la recaudación de fondos.
- 7 “Obituario M. R. P. Pablo de Lete y R. P. José Lizarralde”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 324, Noviembre-Diciembre 1952, p. 363. Ver anexo prensa.
Castro, José María, “Supremo sacrificio de dos apóstoles de Aránzazu”, El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 9 de diciembre de 1952. Archivo Museo Oteiza FH_3764.
- 8 Rosales Barrios, Alberto. “Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oíza”, en VV. AA. Jorge Oteiza creador integral. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, p. 181.
- 9 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit. p. 267.
- 10 Cuando Oteiza escribe el libro Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida, hace alusión a que el fallecimiento del P. Lete “malogró el proyecto de creación de Talleres de Arte religioso, que hoy sería nuestra verdadera Universidad en el Renacimiento artístico vasco”. Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983. Hemos consultado la segunda edición, a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, p. 207.

Diversa documentación muestra cómo la propiedad exige a los arquitectos el cumplimiento de los plazos y la concreción de planos y detalles que restan, llegando a hablar de “renuncia de la dirección” y de que en caso de no cumplirse, la propiedad tendrá “libertad para recurrir a quien más les plazca”. Los retrasos producidos en la obra arquitectónica, que impidieron que se inaugurase en 1954 como estaba previsto, respondieron a diversas causas, además del distanciamiento de ambos arquitectos. Según Durana¹¹ el arquitecto Sáenz de Oíza “estaba reconsiderando el proyecto al calor de la apertura ideológica que la arquitectura estaba viviendo en España desde hacía muy poco tiempo”. Por tanto, hubo un tiempo muerto en el que no avanzaron las obras arquitectónicas, que Durana estima en más de un año, y que fue decisivo para que la autoridad eclesiástica paralizara y prohibiera los trabajos de los artistas, afirmando en sus conclusiones:

“Es durante esta demora cuando interviene el Obispo de San Sebastián mandando paralizar los trabajos artísticos y que ratifica la Pontificia Comisión Central de Arte Sagrado, lo que no hubiese ocurrido de haber cumplido los plazos marcados inicialmente”.

Por otro lado, habría que considerar que estos retrasos transformaron el proyecto de forma significativa, pero parecen resultar finalmente beneficiosos para el conjunto del proyecto. Los cambios afectaron fundamentalmente al interior, pero también al exterior donde la arquitectura se fue simplificando con la eliminación de arcos, relieves, cruces, escudos y campanas.

En 1954 se produce la paralización de los trabajos artísticos por parte del obispado de San Sebastián, y en 1955 la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, envía un fallo que se entiende y trasmite como una verdadera prohibición que afecta a la obra escultórica de Oteiza y a la de los pintores Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea.

La Basílica fue bendecida y abierta al público el 30 de agosto de 1955, en ese momento la fachada estaba vacía con los hierros esperando a la estatuaría de Oteiza, los cuatro apóstoles que quedaron tallados junto al resto de los bloques monolíticos permanecían abandonados en el acceso al Santuario, y en el interior, el ábside presentaba unos cortinajes que rodeaban a la Virgen de Arantzazu, vestida y coronada en su camarín de plata.

La Basílica de Arantzazu será consagrada el 31 de agosto de 1969, con motivo de 5º Centenario de la Aparición de la Virgen de Arantzazu. En este momento el Friso de los apóstoles ya estará instalado en la Fachada, pero el muro no está finalizado, ya que la Piedad no se instalará hasta octubre de este mismo año.

1.2. DATOS CRONOLÓGICOS DEL PROYECTO DE ESTATUARIA

La arquitectura de la Basílica de Arantzazu ha sido estudiada anteriormente por distintos autores y desde diversas perspectivas. Sirvan como referencia las investigaciones de Monforte¹², González de Durana¹³, Alonso del Val¹⁴, Saénz Guerra¹⁵ y Biain¹⁶.

11 González de Durana, Javier. Op. cit., p. 135.

12 Monforte García, Isabel. Op. cit., pp. 27-96.

13 González de Durana, Javier. Op. cit., p. 35-137.

14 Alonso del Val, Miguel Angel. “Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu”. El Santuario De Arantzazu/ Arantzazuko Santutegia. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, pp. 84-142.

15 Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romaní, 1954. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

16 “Proceso constructivo de la Nueva Basílica de Arantzazu”. Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción. 26-29 octubre 2011, Santiago. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2011, pp. 133-143. Arquitecto. Actualmente está trabajando en su tesis doctoral sobre el proyecto arquitectónico de Arantzazu.

Por tanto, en nuestro caso, en este capítulo sólo destacaremos aquellos aspectos y modificaciones que se producen en el anteproyecto y en las diferentes fases del proyecto, que afectan directamente a la escultura de Jorge Oteiza.

En la primavera de 1949 es elegido Provincial de la Provincia Franciscana de Cantabria Pablo de Lete, y el 13 de diciembre de este mismo año se crea la *Comisión Pro-Nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa*.

El 13 de abril de 1950 se publican las Bases del Concurso de Anteproyectos para la Nueva Basílica de Aránzazu, y las razones que se aluden para la nueva construcción, son por un lado, que el templo no puede acoger a todos los peregrinos que se acercan hasta el Santuario, y por otro, que el acceso resulta incómodo porque se encontraba a excesiva profundidad respecto a la carretera. En las bases del concurso¹⁷, se pide que la entrada principal estuviera “en la dirección del eje longitudinal de la Iglesia”, y quedaba establecido que los materiales serían “de la mayor resistencia y de fácil conservación, para la realización de una obra capaz y digna de la historia de este Santuario, concentrando en su interior toda la suntuosidad; exteriormente, razones de toda índole aconsejan que se trate con una gran ponderación”.

El 19 de agosto de 1950¹⁸ se produce el fallo del jurado a favor del proyecto presentado por D. Francisco Javier Sáenz de Oíza y D. Luis Laorga Gutiérrez. En noviembre de este mismo año la *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁹ publica el Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu aportándonos información sobre el acta del jurado, el anteproyecto; algunas ideas sobre la composición y publicando dibujos y planos de la planta, la fachada (principal y lateral) y secciones (transversal y longitudinal). Se incluyen vistas de las edificaciones existentes y el nuevo proyecto. En cuanto al interior, se detalla un dibujo en perspectiva y un boceto de Carlos Pascual de Lara para las pinturas de la futura Basílica. Así mismo, la revista recoge los dibujos y planos presentados a concurso²⁰ y que han sido premiados con dos segundos premios y un cuarto premio. El acta del jurado indica²¹:

“se trata de elegir un anteproyecto que resuelva ya inicialmente, [...] los problemas fundamentales, [...] proyectar una iglesia basílica de la máxima capacidad, [...] y que esta basílica sea una iglesia para la Orden Franciscana, que ha de cumplir diariamente con sus rezos y con sus cantos, es decir, que ha de resolver el problema funcional como una iglesia conventual.

[...] el Jurado, por unanimidad, estima que el anteproyecto que reúne el mayor número de estas condiciones es el de los Arquitectos J. Sáenz de Oíza y Luis Laorga, que tiene a la vez un profundo sentimiento religioso, moderno, es decir una arquitectura actual, que, si no entronca con aquellas arquitecturas tradicionales tan extendidas por el País Vasco, se halla dentro de una gran corriente de arquitectura religiosa moderna, que rebasa los límites de las arquitecturas nacionales. Este carácter religioso se evidencia fuertemente en el exterior, en el presbiterio y en el camarín de la Virgen”.

17 González de Durana, Javier. Op. cit., p. 41.

18 Monforte García, Isabel. Op. cit., p. 47.

19 “Concurso de la Basílica del Ntra. Sra. de Aránzazu”. *Revista Nacional de Arquitectura*, año X, nº 107, noviembre de 1950, pp. 469-473.

20 Monforte García, Isabel. Op. cit.; pp. 52-66. Recoge información sobre los principales anteproyectos presentados a concurso para la Nueva Basílica.

21 “Concurso de la Basílica del Ntra. Sra. de Aránzazu”. *Revista Nacional de Arquitectura*, año X, nº 107, noviembre de 1950, pp. 467-468.

1.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. DEFINICIÓN TEMÁTICA DEL ENCARGO

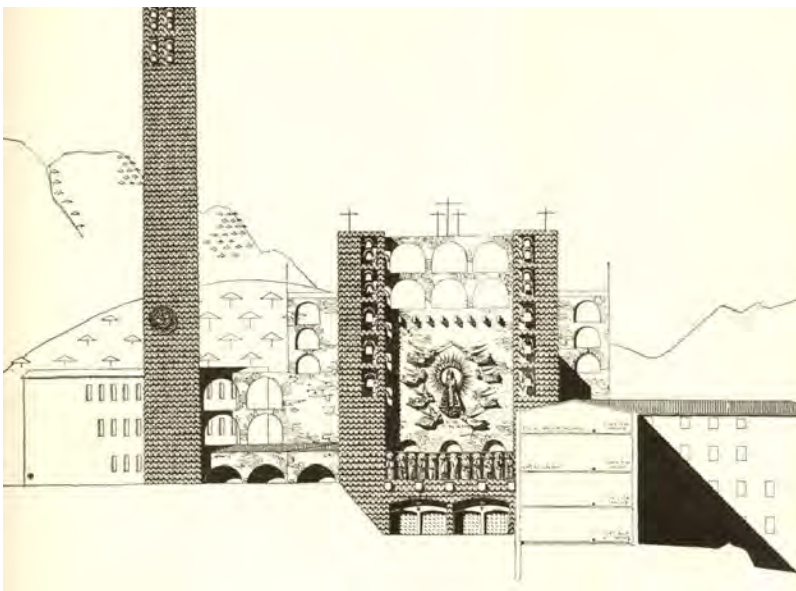
1950

Al analizar la estatuaria que plantea Oteiza para la Basílica de Arantzazu desde el encargo a finales de 1951 hasta 1954. Se advierten en principio, tres variables:

- La petición de los PP. franciscanos y de los arquitectos al escultor Jorge Oteiza.
- La relacionada con los cambios arquitectónicos que se van sucediendo, y que ineludiblemente afectan a la estatuaria.
- El propio planteamiento escultórico de Oteiza en relación con unos temas en principio impuestos.

La propia evolución arquitectónica y escultórica de la Basílica, nos advierte de la necesidad de ser tratadas de forma conjunta, ya que los cambios que se producen en el edificio, afectan al planteamiento del escultor y viceversa. Veremos cómo los planteamientos que realiza Oteiza del conjunto de la fachada están permanentemente unidos a una maqueta arquitectónica que incluye todos los elementos circundantes; ambas torres, las puertas, y al inicio, la doble arquería superior.

Como señalábamos, el 19 de agosto de 1950 se reúne el jurado del concurso de anteproyectos para la construcción de la Nueva Basílica, designando ganador al presentado por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga. En noviembre de 1950 la Revista Nacional de Arquitectura²² publica el anteproyecto que ambos había presentado al citado concurso (fig. 2).



2. Anteproyecto, 1950. Alzado principal.

La fachada presenta en su parte superior una doble arquería de medio punto que une ambas torres y que se corona con las tres cruces de un calvario. Cada una de las torres presenta una cruz en su parte superior y cinco ventanas²³ que alojan un total de 7 campanas por cada torre. Bajo la doble arquería se desarrolla de forma lineal una sucesión de terminaciones de vigas.

22 Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Arantzazu. Año X, n° 107, noviembre de 1950, pp. 467-476.

23 En algunas de las vistas presentadas en el anteproyecto ya aparecen cuatro ventanas en cada una de las torres. Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Arantzazu. Año X, n° 107, noviembre de 195, pp. 469 y 473.

En el centro de la fachada, la imagen escultórica que se muestra, es la que en aquel momento presentaba la Virgen de Arantzazu. La Virgen con el niño en su brazo izquierdo sobre un basamento, vestida y con doble corona. Aparece en el centro de la fachada y rodeada de forma circular por ocho ángeles.

En la fachada, e inmediatamente por encima del friso de los apóstoles, vemos tres arcos de medio punto en los que se detallan las dovelas.

En los planos y en las diferentes vistas del anteproyecto vemos que el friso de los apóstoles se sitúa siempre en primer término, alineado con la parte exterior de las torres, y ubicado por encima de las puntas de diamante que se sitúan sobre las puertas de entrada. En el friso cada uno de los doce apóstoles está individualizado, y aparecen con aureola, ropajes y atributos u otros objetos iconográficos en sus manos. El friso de los apóstoles presenta una altura de cinco puntas de diamante; y se traza sobre sus cabezas un cierre horizontal que une ambas torres. Bajo el friso se aprecian cinco escudos.

La torre campanario es compacta y presenta cuatro ventanas hacia el lado izquierdo para alojar ocho campanas y un reloj.

El 6 de diciembre de 1950²⁴ los arquitectos escriben al P. Lete:

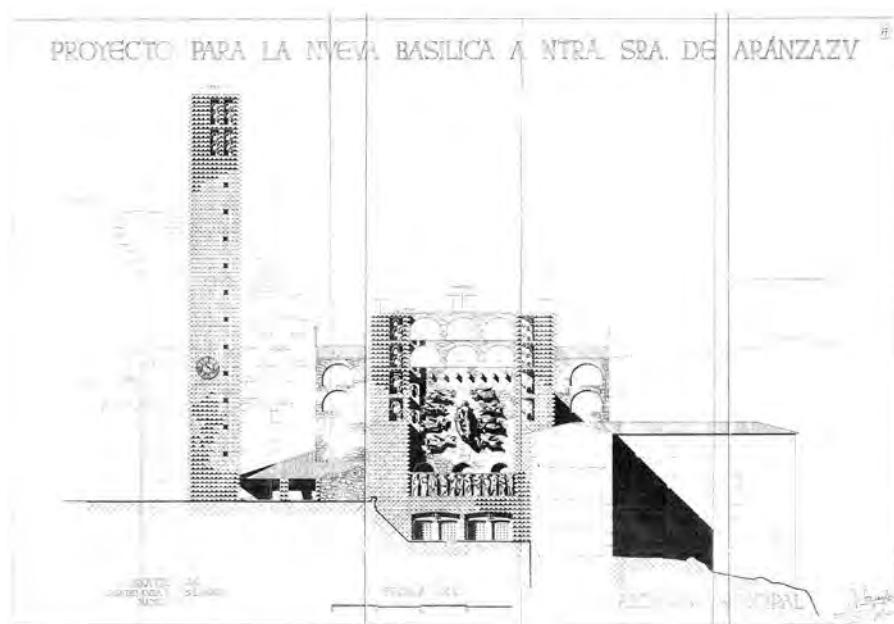
“En cuanto al grupo de la fachada principal, le damos toda la razón sobre lo poco acertado que sería la repetición, como tal, de la imagen del interior en la fachada. No siendo ésta nuestra idea, consideramos que no habrá dificultad en mantener en el exterior un tema mariano, al igual que en tantas y tantas iglesias de todos los tiempos, máxime cuando en nuestro proyecto aquel tema alcanza un valor fundamental: Toda la solución ha sido abordada y gira en torno a este punto (la misma disposición de campanas en torno a la imagen); quitar el tema supondría volver a enfocar de nuevo y desde el principio las soluciones de las fachadas y llegaríamos posiblemente a resultados muy diferentes. Una solución de iglesia con escudo puede entenderse, sí, y si V.R. desea podríamos incluso hacerle algún croquis, más de antemano consideramos que como idea no puede competir con ventaja frente a la desarrollada.

Lo que tenemos verdadero interés que V.R. vea es que la imagen o tema de la fachada principal nunca ha de competir ni tratar de eclipsar o distraer la atención de la verdadera y auténtica imagen que se venera en su camarín y cuyo valor claramente se acusa al exterior en la disposición de masas y volúmenes del templo. Nosotros vemos éste tema exterior como a modo de una leyenda o recordación mariana, una dedicación del templo a María, en este sentido, como un anuncio, un anticipo de lo que el templo encierra, nunca, repetimos, con el valor de una imagen para ser venerada como tal”.

Anuncian los arquitectos que todo gira en torno a un tema mariano, y no les parece adecuado que se repita la misma imagen del interior en exterior. Descartan inmediatamente la idea de un escudo en la fachada, como parece que proponía la propiedad. Conviene resalta que ven la fachada exterior a modo de una leyenda, haciéndonos pensar en las tradicionales fachadas historiadas.

1951

Fechado en 1951, el plano nº 77 del proyecto arquitectónico (fig. 3), muestra una fachada muy distinta a la del anteproyecto. Podemos afirmar que este plano se realiza bajo los planteamientos escultóricos de Oteiza.



3. Proyecto, 1951, plano nº 77. Alzado principal.

En el conjunto, se mantiene la iconografía de la Virgen en el centro de la fachada y los ángeles a su alrededor, pero rompiendo ligeramente la disposición circular. El tratamiento escultórico de la Virgen; su volumen y flotación en la fachada, la definición de los huecos, y el fuerte contraste lumínico nos dan las claves de su estatuaría. Por otro, su representación, aparece alejada de la imagen de la Virgen de Arantzazu como Virgen vestida de composición triangular, y se convierte en Andramari o Virgen con niño cercana aquí a una simple maternidad. Los ángeles, casi en horizontal, nos recuerdan inevitablemente la obra de Oteiza Ángeles en escuadrilla que realizará en 1953 para otro proyecto religioso²⁵.

Es importante apuntar que el friso, sigue teniendo la altura de cinco puntas de diamante, y nuevamente sobre las cabezas de los apóstoles aparece un cierre horizontal que une ambas torres. Vemos que el tratamiento del friso de los apóstoles ha variado, apareciendo sin duda el planteamiento escultórico de Oteiza. Siguen presentándose doce figuras individualizadas pero con un mayor interés por el volumen escultórico y el movimiento, y un menor interés por los ropajes y otros detalles.

Si analizamos las modificaciones arquitectónicas contrastando este plano con los del anteproyecto –1950–, observamos que se mantiene la doble arquería entre las dos torres y bajo estos arcos, la sucesión lineal de las terminaciones de las vigas, que unen las torres nuevamente. Los paramentos a ambos lados de las torres pasan de tener 3 arcos cada uno en el anteproyecto a dos arcos en el proyecto, además de otras modificaciones arquitectónicas en la resolución entre la fachada y el campanario. En cada una de las torres se ha eliminado la ventana inferior que contenía 1 campana, pasando definitivamente de cinco ventanas por cada torre a cuatro ventanas. En el campanario se modifica la situación de las 4 ventanas que contienen las campanas. Así mismo, desde las ventanas del campanil, y cada cinco puntas de diamante se deja longitudinalmente un hueco libre o ventana. Esta solución será la que se ejecute posteriormente en las dos torres; no será hasta 1969, momento en el que se cierran las ventanas para las campanas de ambas torres y se deja también un hueco libre o ventana, en este caso, cada cuatro puntas de diamante.

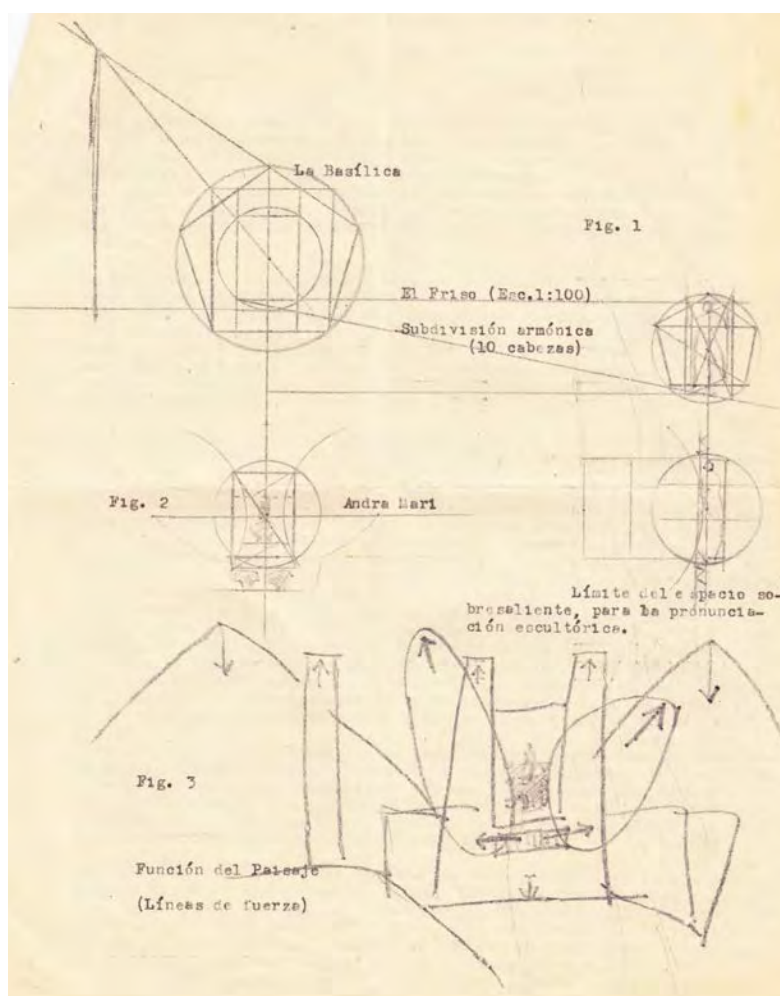
Cabe señalar que los tres arcos de medio punto siguen apareciendo sobre el friso de los apóstoles, al igual que en el anteproyecto, detallando dovelas que rodean estos tres arcos. Es importante destacar que en este plano nº 77, ya han desaparecido los cinco escudos bajo el friso.

25 Proyecto realizado para los Padres Dominicos de Valladolid, Iglesia del Colegio Nuestra Señora del Rosario, Arcas Reales, Valladolid.

El primer documento que encontramos en el archivo de Arantzazu escrito por Oteiza es del 30 de julio de 1951, se trata del texto que acompaña a los dos bocetos que había realizado para su selección como escultor, titulado *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Arantzazu*²⁶, el texto se divide en cuatro epígrafes: La Basílica, La imagen de Nuestra Señora de Arantzazu, La imagen de Santiago y El Friso de los Apóstoles, en el primer apartado escribe:

“La Basílica.- En un primer análisis de su carácter arquitectónico, ya comprende el escultor que se halla ante un sabio y moderno plan constructivo concebido dentro de las más puras normas tradicionales: el sistema proporcional en sección áurea, desde el trazado rector del pentágono. El escultor tendrá que definir su plan general en función del mismo sistema compositivo. A pesar de la personal coincidencia del escultor con este pensamiento matemático, sin una íntima colaboración con los arquitectos, no podría inicial seriamente su trabajo”.

El texto se acompaña de un interesante dibujo (fig. 4), en el que Oteiza traza las líneas de fuerza de los elementos escultóricos, y del conjunto arquitectónico. Es un dibujo esquemático, pero no podemos dejar pasar por alto, que Oteiza no ha dibujado ningún tipo de arco, ni la doble arquería sobre el paramento de la fachada, ni los arcos de medio punto sobre el friso de los apóstoles, ni ningún otro arco entre los paramentos que unen las distintas edificaciones. La fachada que dibuja Oteiza coincide arquitectónicamente con la fachada de la Basílica que conocemos hoy. En relación a la estatuaría de la fachada, este dibujo de Oteiza es coincidente con el plano arquitectónico nº 77 que acabamos de analizar, en la disposición central del conjunto escultórico sobre el paramento.



4. Dibujo que acompañó a los bocetos que presentó Oteiza para su selección como escultor de la Basílica en 1951. Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

Permanentemente, se evidencia la gran preocupación de Oteiza hacia la imbricación íntima de la escultura con la arquitectura, para que respondan a una misma solución estético-religiosa, llegando a escribir “Basílica=colaboración, se reparten los méritos y los defectos²⁷”. Desde el inicio del proyecto Oteiza estuvo en contacto con los arquitectos, especialmente con Sáenz de Oíza, y también nos consta que mantuvo largas conversaciones con Néstor Basterretxea en relación a la necesidad de eliminar ciertos elementos arquitectónicos.

1.3.1. DE LA ESCULTURA A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL CONTRATO

Es interesante señalar que el 19 de septiembre de 1951, los arquitectos escriben a la propiedad proponiendo a Oteiza como escultor para la Basílica²⁸, y que el escultor, envía unos días después, el 8 de octubre, el documento *Datos auxiliares para el cálculo del contrato con el Escultor*²⁹ indicando una relación de la estatuaria y el cálculo económico de la misma:

“Relación de la Estatuaria:

La Andra Mari (fundición) con su relieve mural de piedra

12 apóstoles

4 santos vascos

80 escudos de los municipios guipuzcoanos

1 escudo monumental de Aránzazu para la roca horadada del camino

Algún relieve de danzaris o costumbres vascas que completen el

contenido simbólico de la Andra Mari frontal”.

Esta relación de los temas considero que es la relación mínima indispensable para que la estatuaria quede establecida desde un principio con la unidad estética y religiosa que exige el carácter de la Basílica. De este modo nunca aparecerá incompleta la escultura en su vinculación con la arquitectura, con lo que se evitará que futuras intenciones de ampliación en ese sentido, comuniquen a la escultura original una fatal y torpe sensación de remendada”.

En relación a los dos primeros puntos de esta relación de estatuaria, señalamos que la idea de la Virgen en fundición ya está presente en el año 1951. Esta idea permanecerá en el artista hasta unos meses antes de la realización de la imagen definitiva en piedra de la Piedad, en 1969.

Parece claro que estará rodeada por un relieve mural de piedra y también queda definida la idea de los 12 apóstoles.

Los 80 escudos de los municipios guipuzcoanos, se situarían en el interior de la Basílica, y para poder localizarlos visualmente tendremos que volver la vista al anteproyecto –1950–, comprobando que en el plano de sección longitudinal, concretamente en la pared del fondo del brazo del crucero se sitúan algunos de éstos 80 escudos, y también en el ábside. En el plano se indica³⁰:

“Revestimiento del presbiterio tratado con los escudos de los distintos lugares y municipios de

27 Archivo Museo Oteiza FD 16265_10

28 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.8

29 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.9.

30 Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 472. Ver narración visual.

Gipúzcoa como corte de honor de la patrona en piedra o metal sobre fondo rojo oscuro”.

En este mismo plano, y ubicadas de forma alterna entre confesionarios, se aprecian cuatro esculturas. Podríamos pensar al analizar la relación de obras que se tratarían de los cuatro santos vascos, pero al ser este dibujo del anteproyecto –1950– no se puede afirmar que sea coincidente con la relación que describe Oteiza. Apuntar que en la Colección Museo Oteiza se conservan una serie de dibujos³¹ de confesionarios que podrían estar pensados para la Basílica. Como veremos más adelante, en un documento³² sin fecha conservado en el Archivo de Arantzazu, Oteiza hace una relación de obra en la que aunque no se citan los confesionarios, sí enumera otras obras de arte aplicado en las que parece que iba a intervenir el escultor.

Así mismo, en el plano de sección transversal³³ se aprecian escudos en el ábside, rodeando la hornacina con la imagen de la Virgen de Arantzazu, y dos esculturas a ambos lados de la hornacina.

A esta relación se añade, otro escudo, y algún relieve de danzaris o costumbres vascas que completen el contenido simbólico de la Andra Mari frontal, posiblemente pensando en altoprelieve; ya que en el primer punto, se habla de relieve mural de piedra.

Los arquitectos escriben al P. Lete el 19 de octubre de 1951³⁴ indicando:

“En contestación a su última carta le adjuntamos un borrador de contrato³⁵ para que les sirva de guión al que en definitiva han de firmar con Oteiza.

Al limitar el contenido del mismo únicamente al friso de los apóstoles y Andra Mari de fachada con su relieve de fondo y excluir de momento los cuatro santos vascos, los escudos del presbiterio y el escudo de Aránzazu hemos bajado la cifra propuesta por Oteiza[...].

Nos parece acertado el que figure en la Basílica la escena de pacificación del país y los santos de la localidad, pero su sitio no creemos que sea la fachada en que debe figurar un tema más universal, como es el de los Apóstoles, reservando para el Nartex, ya en mayor intimidad, como cosa más particular y propia el tema vasco.

Ya teníamos pensado decorar esta parte importante del templo, y como preparación antes de penetrar en él con gran dignidad, pero nunca decidimos el tema, que bien podría ser este.

El tema central de fachada, imagen de la Virgen y Apóstoles, está repetido a lo largo de la historia desde el románico más primitivo, hasta la reciente Basílica de Fátima”.

Como hemos visto, el primer cálculo y la estatuaria proyectada el 8 de octubre de 1951 se modifica ante ésta carta de los arquitectos fechada exactamente once días después, en la que indican que adjunta un borrador de contrato con el escultor y que se limita el contenido del mismo al friso de los apóstoles y Andramari de fachada con su relieve de fondo, excluyendo el resto de elementos escultóricos definidos en la relación e estatuaria del 8 de octubre.

En el Archivo de Arantzazu conservan dos borradores de contrato entre Oteiza y la propiedad y un

31 Colección Museo Oteiza DI00478, DI00484, DI00485, DI00486 y DI00487.

32 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.13.

33 Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 471.

34 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.11.

35 En el archivo de Arantzazu esta carta y el primer borrador de contrato aparecen juntos con la misma referencia.

tercero firmado³⁶. El primer borrador está fechado el 19 de octubre de 1951³⁷, el segundo tiene fecha de 11 (rectificado a mano 12) de septiembre de 1953³⁸, y el tercero³⁹, está fechado y firmado el 14 de agosto de 1954 por el guardián de Arantzazu P. Pedro Aranguren, el P. Silvestre Larrañaga y Oteiza.

El primer borrador de contrato⁴⁰, está fechado exactamente un mes después de que los arquitectos escribiesen al P. Lete indicándole que tras analizar los bocetos, consideran a Oteiza como el más indicado para el desarrollo escultórico. El texto indica lo siguiente:

“1. Encargo de las obras.- La Provincia Franciscana de Cantabria, de acuerdo con la sugerencia de los Arquitectos del Nuevo Templo y a la vista de los bocetos inicialmente preparados por el escultor acuerdan encargar a éste el trabajo total de la estatuaría de la nueva Basílica quien procederá a la preparación de los bocetos y a su desarrollo final.

2. Obras a realizar.- Es deseo tanto de la propiedad como de los Arquitectos de la obra que toda la escultura sea realizada por un misma artista a fin de que haya la debida unidad en la plástica del edificio. Sin embargo, y como quiera que no es posible concretar con detalle la total obra de escultura del Santuario, se acuerda hacer solo el encargo de lo que de un modo concreto ha sido proyectado por los Arquitectos, quedando el encargo de aquellas otras obras del futuro a resultados del proyecto y estudio por los Arquitectos. Estos tendrán facultad para discernir qué obras se consideran como de estatuaría y cuales otras son meramente de índole ornamental y para las cuales no consideran indispensable su colaboración.

Es potestativo de la propiedad el encargo de la imaginería religiosa de retablos.

En consecuencia con el anterior criterio se fijan las obras que son objeto de las actuales estipulaciones y que comprenden exclusivamente:

1. Realización de un friso de 12.0 x 2.70⁴¹ metros situado sobre la entrada principal del Santuario donde se desarrollará un tema con los doce apóstoles u otro especial si así lo acuerdan ambas partes en conformidad.
2. Realización de un tema en la fachada principal con Nuestra Señora de Aránzazu como motivo central”.
3. Bocetos y estudios previos (El escultor vendrá obligado a montar su taller en Madrid, en un plazo no superior a dos meses”.

9. Condiciones de pago de obras futuras.- [...] Se acuerda que el escultor percibirá por otras obras que se le pudieran encargar (4 santos vascos, escudo ornamental, etc.), en la misma proporción que recibe por la obra actualmente contratada y teniendo en cuenta el coste definitivo de unas y otras”.

Tras esta carta de los arquitectos del 19 de octubre se limita la intervención de Oteiza se limita a la fachada exterior, y se concreta en un friso con el tema de los doce apóstoles u otro tema, si así lo acuerdan ambas partes. Y en la fachada, el tema de la Virgen de Arantzazu como motivo central, sin ninguna mención en este primer borrador al relieve mural.

36 Si nos atenemos al documento Arm.5-Carp.9-Doc.1, quizá existió otro borrador de contrato con una fecha cercana al 30 de abril de 1952.

37 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.11.

38 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.27.

39 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.33.

40 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.11. La carta de los arquitectos al Padre Lete y el primer borrador de contrato tienen la misma fecha, 19 de octubre de 1951.

41 Las dimensiones están manuscritas.

Es importante señalar las dimensiones del friso, 12,0 x 2,70 m, aunque se anoten a mano sobre el texto mecanografiado, son importantes, porque en los planos que hemos visto hasta ahora, el friso ocupaba una altura de 2,50 m (cinco puntas de diamante), y una anchura de 12 m, si nos atenemos a los alzados principales del proyecto arquitectónico.

El 26 de octubre de 1951⁴² los arquitectos escriben al P. Lete:

“En cuanto al tema del friso, tomamos en consideración su sugerencia y pensaremos sobre ello, y antes de decidir ya hablaremos directamente con V.R. aprovechando nuestra primera visita”.

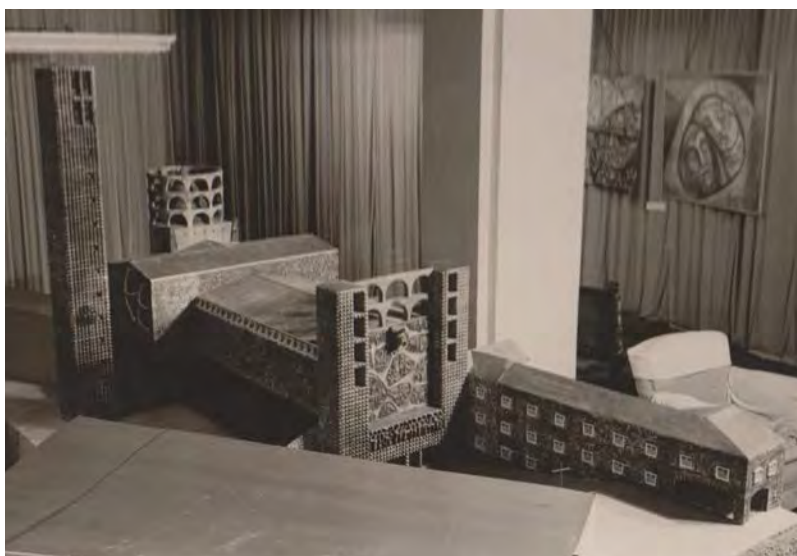
Habría sido interesante conocer qué sugerencia proponía el P. Lete en relación al friso, contrastando el contenido de la carta que le envía a los arquitectos, pero no ha sido posible su localización.

1952

En el archivo de Arantzazu se conservan dos fotografías⁴³ de una maqueta arquitectónica de la Nueva Basílica incluyendo parte de las edificaciones del convento (fig. 5). En ellas aparecen dos soluciones distintas para la linterna del ábside. El relieve para la fachada es idéntico en ambas imágenes y se corresponde con el planteamiento de relieve nº 05. En este momento, Oteiza ensaya, pero no ha definido todavía la forma, distribución y número de relieves. En este caso, los trece relieves hundidos ocupan casi todo el paramento del muro sin dejar apenas espacios entre ellos. Señalar que los tres arcos de medio punto que se situaban en los planos anteriores sobre el friso de los apóstoles, aquí ya han desaparecido.

La Andramari con el niño en su brazo derecho y la makila, o palo de los dantzaris, en el izquierdo. Se sitúa ya en lo más alto del muro, de tal forma que vista desde abajo, sobrepasa la línea superior de la fachada.

El friso de los apóstoles ha superado la altura de las cinco puntas de diamante; pasando de 2,50 m a 2,70 m, y sigue formal y estéticamente los planteamientos escultóricos de Oteiza. La calidad de la fotografía no nos ha permitido identificar la estatuaria con los con las obras en yeso que tenemos documentadas.



5. Maqueta arquitectónica que incorpora la estatuaria que plantea Oteiza para la fachada en 1952-1953.

42 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.12.

43 Ver narración en imágenes, apartado 0.3. De la arquitectura a la escultura. Evolución del proyecto y determinación del lugar que ocupará la escultura.

En una carta que escriben los arquitectos al P. Lete el 30 de abril de 1952⁴⁴ puntualizando cuestiones previas al concurso para la obra pictórica de la Nueva Basílica, indican:

“Le adjuntamos igualmente el borrador de contrato con Oteiza”.

Desconocemos el contenido de este borrador, ya que el segundo borrador de contrato que hemos localizado está fechado el 12 de septiembre de 1953.

En relación a la arquitectura, observar que por primera vez en estas fotografías vemos completa la torre derecha de la fachada, ya que en los planos anteriores quedaba oculta parcialmente por el edificio del convento. En relación a este tema, el archivo de Arantzazu conserva una carta sin fecha ⁴⁵ en la que los arquitectos indican al P. Lete:

“Nos enteramos ayer de la decisión de V.R. de retirar el convento en su primera crujía dejando totalmente despejada la fachada de la nueva iglesia.

No hemos de ocultarle la alegría que nos ha producido su inesperada decisión con la cual el conjunto ha de salir extraordinariamente beneficiado”.

La Revista Aránzazu, en su número de agosto-septiembre de 1952⁴⁶ recoge una entrevista a Jorge Oteiza:

“Ya ha quedado establecido el contenido religioso y el sentido formal de la estatuaría en la fachada principal, en principio. Puesto que solo en parte se ha estudiado la participación de la escultura en relación con la pintura en la fachada interior. Y queda por considerar la contribución plástica en el pórtico. Cuando todo esto llegue a definirse, rápidamente quedará fijado el carácter regional de cada escultura y se emprenderá su ejecución. Para esta operación final calculo D. m., estará ya todo dispuesto el próximo verano de 1953. Hasta entonces no quisiera exponer públicamente mis bocetos puesto que los ejercicios y ensayos en que trabajo actualmente son la labor previa para la confección de los verdaderos proyectos, constituyen el estudio en que ha de definirse el estilo personal de la estatuaría mía, hoy y aquí, para nosotros, en Aránzazu”.

1953

El plano nº138 del proyecto arquitectónico corresponde al alzado principal (fig. 6), está fechado en 1953 y presenta importantes modificaciones. La estatuaría de la fachada coincide con los planteamientos de relieve que está realizando Oteiza, y concretamente se trata del planteamiento de relieve que hemos clasificado con el nº 07. El escultor incluye imágenes de este planteamiento en diferentes publicaciones en el año 1953 y 1954⁴⁷, y en como portada del informe que envían a finales de 1954 para la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia, Se trataría pues, del planteamiento que en aquel momento, el artista consideraba como definitivo. Al igual que en el yeso realizado por Oteiza para este planteamiento, también en el plano se han trazado las losas de piedra de la fachada forma irregular.

44 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.1.

45 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.9.

46 Fernan, G., “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”, Revista Aránzazu, XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-septiembre, 1952, pp. 266-269.

47 Oteiza, Jorge. “Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera”, Pro manuscrito. E.F., Aránzazu, 1954. Revista Aránzazu, nº 334, 1954, p. 20.



6. Proyecto, 1953, plano nº 138. Alzado principal.

La Andramari, de mayor tamaño que la que apreciábamos en la maqueta arquitectónica anterior, sigue las mismas características y se posiciona en el mismo lugar; en lo alto del muro sobrepasando la terminación superior del mismo.

Los arquitectos, siguen dejando libres, cinco puntas de diamante para el friso de los apóstoles; aunque en realidad, y en el plano, adquiere mayor altura, sobrepasando las cinco puntas de diamante y situándose en torno a los 2,70 m reales. La concepción escultórica de Oteiza queda reflejada en el friso los apóstoles, donde las figuras ya no están tan individualizadas, sino formando parejas, y creando un ritmo de masa y espacio. En el friso parece que dibujan trece figuras, al menos doce claramente y la primera de la izquierda semi-oculta.

En la fachada ha desaparecido la doble arquería superior que unía ambas torres, y todos los arcos de los paramentos anexos, excepto los del pórtico que se dirige al campanil. Así mismo se han eliminado las cruces que remataban fachada, torres y paramentos. También se ha suprimido de la fachada la sucesión lineal de terminaciones de las vigas. El edificio del convento (situado a la derecha en primer término –en color blanco–), aparece más estrecho, lo que nos permite ver la torre derecha de la fachada completa arrancando desde el suelo y generando una mayor simetría en el conjunto. El ábside como hemos visto en las dos fotografías anteriores de la maqueta, y por la correspondencia consultada en el archivo de Arantzazu, sigue sin definirse. De hecho, existen unas anotaciones⁴⁸ de Oteiza fechadas en agosto de 1953 en las que dibuja posibles soluciones en la linterna del ábside de la Basílica.

Por tanto, a nivel arquitectónico la fachada se va simplificando, y en relación a la eliminación de las arquerías, sugiere Oíza⁴⁹ que estas decisiones se tomaron porque:

“la incorporación de Oteiza al equipo fue siempre ocupando el vértice de la organización plástica. La palabra de Jorge en el terreno artístico nos llevaba hacia su camino. De manera que nunca fue una colaboración de igual a igual, sino una dependencia de la mágica palabra y visión plástica que él tenía de la arquitectura y la escultura. Las sugerencias que nos hizo en orden a quitar la arquería superior de la portada, a preparar un friso o unos bajorrelieves, fueron batallas propuestas y ganadas por él, por supuesto, en las que venía a hablar siempre de un propósito experimental del arte en virtud del cual la obra es más un proceso que un resultado”.

48 [Ficha de la arquitectura]. Archivo Museo Oteiza FD-15739. Texto con anotaciones sobre la última discusión sobre arte abstracto durante el curso de verano de Santander, agosto de 1953.

49 Creador integral, pp. 177-178

El siguiente texto, de Javier Sáenz Guerra, resume bien la situación y los cambios arquitectónicos que se producen en Arantzazu:

“De las publicaciones de cartas y escritos en poder de los frailes de Arantzazu, se advierte que los arquitectos siguen entregando modificaciones y planos nuevos durante la obra, con lo cual incorporan continuamente aspectos de modernidad en cada nuevo plano que añaden. Como se ha comentado, la manera de trabajar de Sáenz de Oíza comprendía un cambio permanente y hasta el instante último, y mucho más, de lo que tuviera entre manos”.

En la revista Arantzazu⁵⁰ de julio de 1953 aparece el artículo titulado: *Las obras de la Basílica van así...* vemos al responsable general de la obra Martín Inda, con este mismo plano en la pared de su estudio. El texto nos revela:

“Nos situamos ante la basílica que se levanta, a ambos lados con sus dos torres gemelas que crecerán –poco falta- hasta los 26 metros, con cuatro vanos cada una para las campanas [...]. Sobre la doble entrada, dividida por una columna de piedra en punta, un piso arqueado de unos dos metros de altura en piedras de punta. Sobre él, irá el friso de los **catorce apóstoles –a 2,68 m.** imagen-del escultor Oteiza. Tras el friso, un tablero de 12 x 12 con bajorelieves que culminan en una Andra Mari colosal, de relieve. [...] La girola con los dos pisos se cubrirá con un tejadillo, que correrá precisamente encima del camarín. Esta girola forma la rotunda exterior, que desde el camino de Sínica se divisa bien en toda su enorme mole y masa de piedra de mampostería. En las paredes que inician la semicircunferencia del presbiterio, **se colocarán a cada lado tres grupos escultóricos –en vertical- del escultor Oteiza [...]**”.

Se ha resaltado en negrita en la transcripción anterior dos datos fundamentales. El primero relacionado con la altura del Friso, que como hemos visto anteriormente y se constata en este escrito está en torno a los 2,70 m.

Al hilo del último párrafo de la transcripción anterior, referido a la instalación de esculturas en el presbiterio, se conserva en el archivo de Arantzazu un texto mecanografiado de Oteiza sin fecha⁵¹ en el que se indica:

“El escultor, informado del contrato y anticipada su conformidad, piensa si antes de firmarlo podría hacer estas observaciones [...]:

En cuanto a las fechas para la terminación de las esculturas, fundamental para la fachada exterior para 1953 [4]⁵². Pero calculo que en 1954 [5] seguiré en Arantzazu [no me refiero a vivir necesariamente aquí, sino ocupado en periodos] para completar la parte que además de la del crucero, se previene en el contrato (Portería, parte aplicada a la iluminación, reloj-estatua, colaboración con pintura, en el pórtico con mosaico o cerámica, etc.). Deseo preguntar si habría inconveniente en levantar el rigor de la fecha de terminación de las esculturas del crucero para 1953, sin que esto quiera significar que no puedan estar prácticamente”.

En este texto ya se menciona la instalación de esculturas no sólo en el crucero, sino en otros lugares. Como hemos visto, en el primer borrador de contrato no se menciona ninguna intervención en el interior, y en el segundo, la fecha que se indica para la terminación de las obras no es 1953, sino septiembre de 1954. Quizá al no estar firmado este borrador de contrato, podría haberse modificado la fecha tras el escrito de Oteiza solicitando una ampliación de las fechas para la terminación de las obras.

En el segundo borrador de contrato, fechado el 12 de septiembre de 1953⁵³ el primer punto *Encargo de*

50 Revista Arantzazu, 1953 (XXXIII, n. 340) Fasc.7 (Julio), pp. 194-196 y 206.

51 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.13.

52 Los datos entre corchetes están rectificadas a mano sobre un texto mecanografiado.

53 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.27. La fecha aparece al final del documento mecanografiada, pero contiene diversas rectificaciones manuscritas y una fecha de entrega de bocetos que se ha modificado del 1

las obras se redacta exactamente igual que en el primer borrador –fechado el 19 de octubre de 1951–. El segundo punto, en relación a las Obras a realizar, la redacción es idéntica en los primeros párrafos, pero cambia en lo siguiente:

“En consecuencia con el anterior criterio se fijan las obras que son objeto de las actuales estipulaciones y que comprenden exclusivamente:

- a) Realización de un friso sobre la entrada principal del Santuario con los doce apóstoles.
- b) Realización en la fachada principal, sobre el citado friso, de un tema central compuesto por la imagen de Nuestra Señora, en gran relieve, y otros motivos relacionados con la advocación particular del Santuario, en bajorrelieve sobre el muro frontal de la fachada.
- c) Realización de seis grupos de figuras en el interior del Santuario, en el muro de fondo de crucero y ambos lados del presbiterio”.

Se fija el tema de los doce apóstoles, eliminando cualquier otro tema posible. Se especifica que la imagen de nuestra Señora será en gran relieve, y se añaden los bajorrelieves sobre el muro frontal de la fachada con motivos relacionados con la advocación particular del Santuario. Curiosamente se añade un tercer epígrafe, c), en el que por primera vez se hace constar la realización de grupos escultóricos al interior.

En este segundo borrador de contrato, y en relación a este epígrafe referido a figuras en el muro de fondo del crucero, en el apartado 7. Plazos de ejecución se establece:

“[Otro para]⁵⁴ la realización del relieve e imagen de la Virgen y aprobación del boceto del interior ~~para~~ [que termina en] junio de 1954.

[Último plazo para] la realización definitiva de los relieves del interior, que finaliza el 1º de Septiembre de 1954”.

El 1 de diciembre de 1953, en el escrito⁵⁵ de Oteiza *La escultura en el Exterior*, indica:

“Distribución. Un Friso de los Apóstoles y un Muro con 16 relieves y una representación en lo alto, saliente, de la Asunción de la Virgen”.

1954

El contrato definitivo, firmado el 10-14⁵⁶ de agosto de 1954⁵⁷ se redacta en los mismos términos que éste segundo borrador, de 12 de septiembre de 1953, en cuanto al Encargo de las obras y Obras a realizar. El epígrafe Plazos de ejecución se redacta en los siguientes términos:

de septiembre de 1952 (mecanografiado), al 20 de septiembre de 1953 (manuscrito).

54 Las notas entre corchetes aparecen manuscritas sobre el texto mecanografiado.

55 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

56 En la primera página se indica el 10 de Agosto de 1954, en la última junto a las firmas el 14.

57 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.33 (mecanografiado). La fecha del contrato en la primera página es 10 de agosto y en la última página 14 de agosto de 1954. En relación a los plazos de ejecución está rectificad la fecha 31 de diciembre de 1955 por la fecha manuscrita 31 de mayo de 1956. Es importante señalar que en el Archivo Museo Oteiza se conserva una copia de este contrato firmado por ambas partes. FD-8398.

a) Un plazo que finaliza el 31 de Agosto de 1954 para la preparación de los bocetos definitivos del friso de los apóstoles.

b) Otro plazo para la realización definitiva del friso de los apóstoles y aprobación de los bocetos del relieve e imagen de la Virgen de la fachada, que corre hasta el 1^a de Mayo de 1955.

c) Otro para la realización del relieve e imagen de la Virgen y aprobación del boceto del interior que termina el 1^o de Septiembre de 1955.

d) Ultimo plazo para la realización definitiva de los relieves del interior que finaliza el 31 de ~~Diciembre~~ [Mayo]⁵⁸ de 1955[6]”.

También se señala la realización de esculturas al interior, en un folleto⁵⁹ difundido por el Santuario de Arantzazu solicitando ayuda económica y en el que se especifican las cuantías necesarias para cada partida, incluyendo las de escultura para el exterior y el interior:

“Partida 17) Esculturas de la fachada:

a) Honorarios del artista.....	250.000
b) Material, trabajos complementarios, etc.....	250.000

Partida 18) Esculturas del interior:

a) Honorarios del artista.....	70.000
b) Material, trabajos complementarios, etc.....	70.000

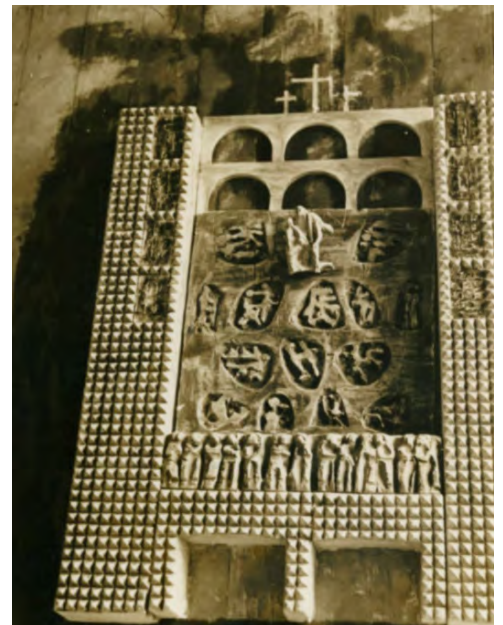
Terminados los trabajos de la estructura exterior, vamos a iniciar la ejecución rápida de todo el interior, cuyas partes más principales puede Vd. ver anotadas aquí”.

1.4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA FACHADA

Por último y vinculado al proyecto arquitectónico, apuntaremos algunas cuestiones en torno a las dimensiones del muro de fachada. Oteiza, ensaya el conjunto de estatuaria dentro de una maqueta arquitectónica que debió realizar a principios de 1952 (fig. 7). Detalló la portada con las dos torres (cuatro ventanas en cada torre) y la sucesión de puntas de diamante que iba a contener la fachada. La maqueta que emplea Oteiza es simétrica, el plano mural es un cuadrado perfecto que imagina a una escala real de 12 x 12 m. Si analizamos la anchura, la dimensión total del friso de los apóstoles es de 24 puntas de diamante, es decir, trasladado a escala real 24 x 0,50 m = exactamente 12 m. Desde el anteproyecto, en todos los planos las dos puertas de entrada aparecen divididas por una columna de una sólo fila de puntas de diamante. Sin embargo, Oteiza en su maqueta coloca dos filas centrales, y dos a cada lado de las puertas de entrada.

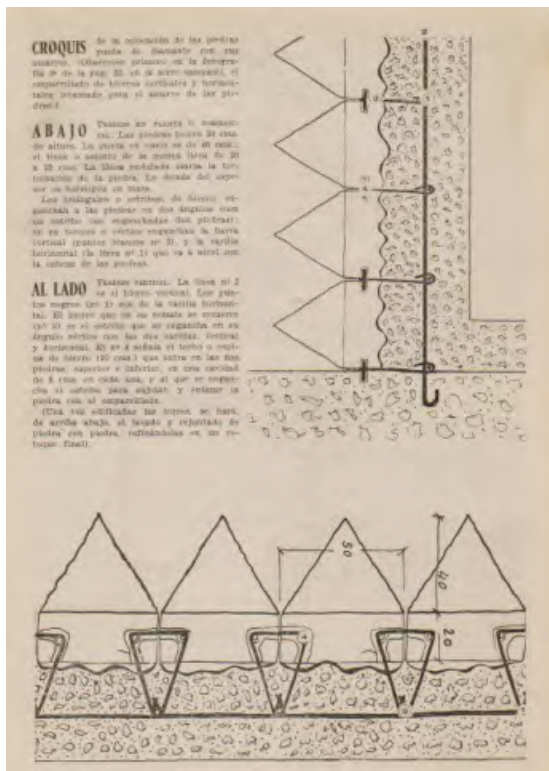
58 El texto entre corchetes está rectificado a mano sobre el mecanografiado.

59 Folleto difundido por el Santuario de Arantzazu solicitando ayuda económica. Especifica las cuantías necesarias para cada partida, incluyendo las de Escultura de la fachada y Esculturas del interior. “Nueva Basílica de Aránzazu. Lo que falta por hacer”, 24 de julio de 1954. Localizado en esta fecha en la crónica del Santuario.



7. Maqueta arquitectónica realizada por Oteiza para estudiar el conjunto de la estatuaría. Archivo Museo Oteiza FD-21359.

Para clarificar las dimensiones de la fachada, indicar que cada punta de diamante mide 50 x 50 x 40 cm –fondo visible– (fig. 8). Toda la fachada se construye en piedra de Lastur⁶⁰, una caliza de color rosado (fig. 9), a excepción de la estatuaría, que como veremos, se emplea para su talla piedra de Markina, una caliza de color negro.



8. Dibujos de las puntas de diamante de la fachada donde se señalan las dimensiones y los anclajes. [Obras de Arantzazu y plano de la nueva basílica de Arantzazu], Revista Arantzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 324, enero 1952, p. 21.



9. Los canteros trabajando manualmente la puntas de diamante de la fachada, en piedra de Lastur.

60 La canteras de Lastur están situadas en Deba (Gipuzkoa), también se denomina piedra Duquesa Rosa y Albirrosa. Se adquirió en URECHE, Mármoles y piedras del país y extranjeros, de Oyarzun.

En los alzados de la fachada que hemos localizado, y en relación al paño mural, podemos indicar que:

- El anteproyecto, 1950, tanto en el dibujo de la fachada, como el alzado principal, se representan para el ancho 21 puntas de diamante, y el alto del muro, un total de 23 puntas de diamante.
- El alzado principal del proyecto, 1951, plano nº 77, y en el mismo alzado, pero fechado en 1953, plano nº 138, el paño de la fachada es un cuadrado, contiene 23 puntas de diamante por cada lado.

Por tanto, si exceptuamos el anteproyecto, en los planos del proyecto que se conocen, se mantiene siempre una anchura y altura, de 23 puntas de diamante.

Las dudas surgen al contemplar la fachada construida con 23 puntas de diamante –11,5 metros–, y comprobar que Oteiza, en todos los documentos y dibujos de Oteiza hacía referencia a una anchura de 12 m –que se conseguirían con 24 puntas de diamante–. Se ha realizado un gráfico (fig. 10) que recoge las mediciones que nos ha facilitado el arquitecto Juan Biain Ugarte, constatando que efectivamente para obtener una anchura de 12 m, los arquitectos tendrían que haber utilizado 24 puntas de diamante, y la columna central o parteluz de puntas que descende hasta el suelo, habría quedado centrada entre dos puntas de diamante. Si recordamos la maqueta realizada por Oteiza (fig. 2) la columna central estaba formada por dos filas de puntas de diamante. La solución propuesta por Sáenz de Oíza y Laorga, determina una anchura de 23 puntas para que esa columna central se ajuste a una punta de diamante pero una dimensión total de 12 m. Para ello varían las dimensiones de las puntas de la fachada en este punto, que como hemos visto, en el resto del edificio presentan 50 cm de ancho. Debajo del Friso, las puntas de diamante presentan 50 cm las dos laterales y la central, y el resto, tienen 52,5 cm. Las columnas de 50 cm bajan hasta el suelo, y las de 52,5 cm son las que conforman el hueco de los dos arcos de las puertas.

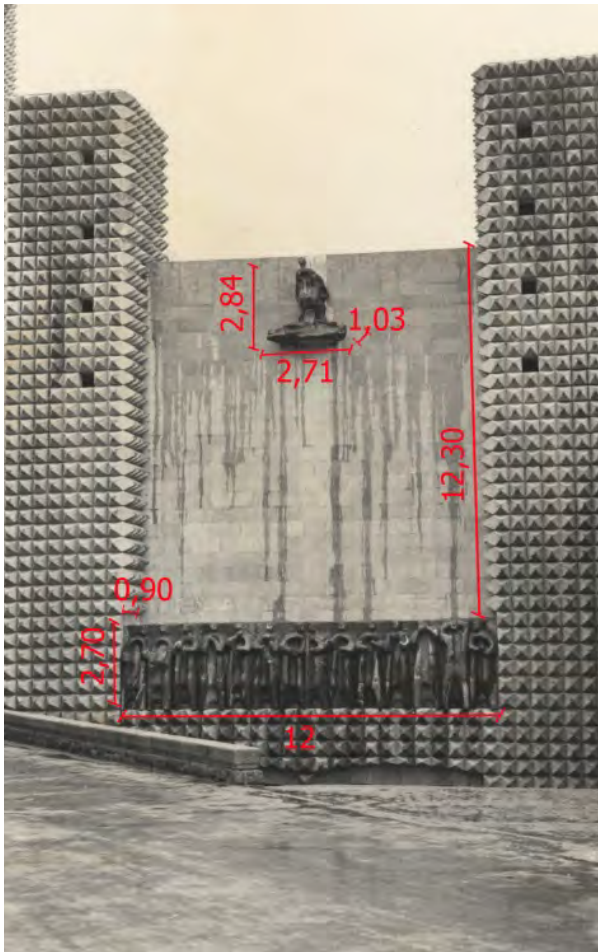
Por último, se muestran gráficamente en este capítulo las dimensiones del muro de fachada y de la estatuaría de Oteiza expresadas en metros (fig. 11).

En relación al conjunto de la Nueva Basílica, en la Memoria del proyecto presentada en 1951⁶¹ se especifica:

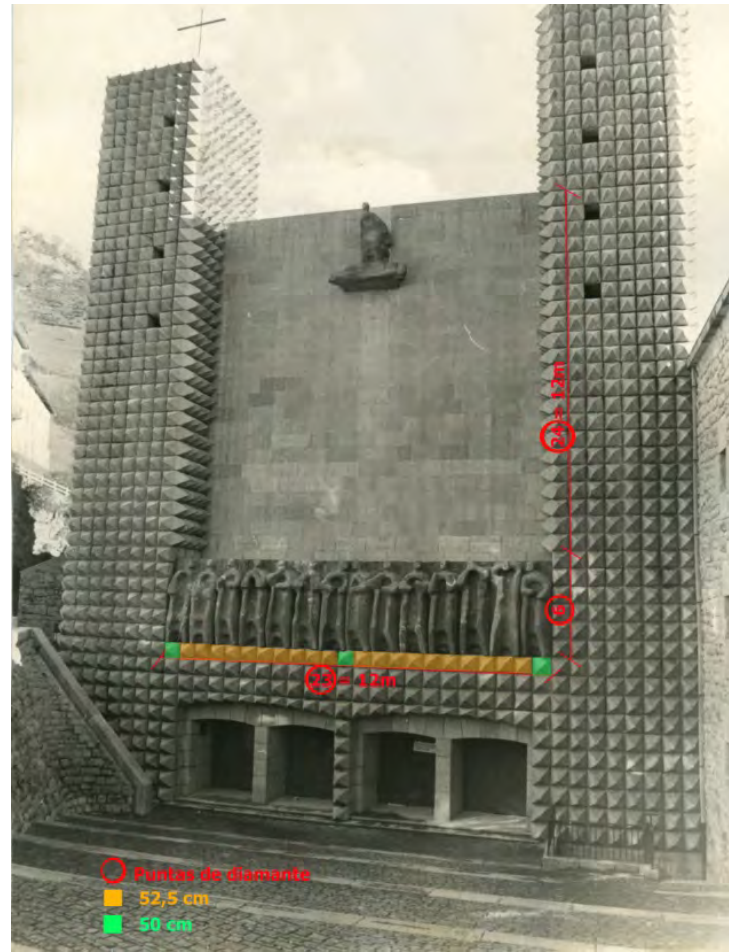
“El paisaje, la montaña, predisponen a la asimetría, al movimiento de masas. En la naturaleza no hay ejes ni regularidad. El planteamiento de la Nueva Basílica, en plena ladera, con la gran masa del convento adosado a uno de sus costados, elevadas crestas circundantes, etc., rechaza toda solución simétrica”.

Efectivamente la simetría que encontramos al contemplar únicamente la fachada, se rompe en este punto con una anchura impar de puntas de diamante, con la torre campanil, la integración del edificio preexistente del convento y otros elementos arquitectónicos.

61 Sáenz Guerra, Javier. Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 68.



10. Dimensiones del muro de fachada y de la estatuaría de Oteiza expresadas en metros.



11. Gráfico con la solución propuesta por los arquitectos para que la columna central de puntas de diamante que baja hasta el suelo, no se sitúe entre dos puntas de diamante.

Como conclusión a este capítulo, indicar que Oteiza interviene en aquellas cuestiones arquitectónicas que afectan al exterior de la Basílica, y permanece en contacto con los arquitectos, especialmente con Sáenz de Oíza en Madrid, y en sus estancias en Arantzazu. Hemos analizado cómo desde el anteproyecto la fachada se va despojando de determinados elementos arquitectónicos que finalmente benefician al conjunto. De forma cronológica, se ha vinculado la intervención escultórica de Oteiza con la evolución de la fachada; desde el anteproyecto en 1950 hasta 1954.

2. LA ELECCIÓN DEL ESCULTOR	81
2.1. DATOS CRONOLÓGICOS	81
2.1.1. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA	83
2.1.2. BOCETOS PRESENTADOS	88
2.2. OTROS ESCULTORES	91

2. LA ELECCIÓN DEL ESCULTOR

2.1. DATOS CRONOLÓGICOS

La documentación conservada en los archivos del Museo Oteiza y del Santuario de Arantzazu, confirma que la selección de Oteiza como escultor de la Basílica no fue un concurso, sino que se trataba de una consulta restringida a una serie de escultores. Los arquitectos visitaron los talleres de algunos de ellos, y en el caso de Oteiza y Lucarini, ambos presentaron a los arquitectos bocetos específicos para la Basílica de Arantzazu. Finalmente los arquitectos, de acuerdo con los PP. franciscanos decidieron adjudicar la obra al escultor Jorge Oteiza.

Atendiendo a la documentación, el 6 de diciembre de 1950 los arquitectos escriben al P. Lete¹ indicando que no conviene que en el exterior se repita una imagen semejante a la Virgen de Arantzazu que se conserva y venera en el interior de la Basílica, aunque mantienen la idea del tema Mariano para el exterior:

“En cuanto al grupo de fachada principal, le damos toda la razón sobre lo poco acertado que sería la repetición, como tal, de la imagen del interior en la fachada. No siendo ésta nuestra idea, consideramos que no habrá dificultad en mantener en el exterior un tema mariano, al igual que en tantas y tantas iglesias de todos los tiempos, máxime cuando en nuestro proyecto aquel tema alcanza un valor fundamental: Toda la solución ha sido abordada y gira en torno a este punto (la misma disposición de campanas en torno a la imagen); quitar el tema supondría volver a enfocar de nuevo y desde un principio las soluciones de las fachadas y llegaría posiblemente a resultados muy diferentes. Una solución de iglesia con escudo puede defenderse, sí, y si V.R. desea podríamos incluso hacerle algún croquis, más de antemano consideramos que como idea no puede competir con ventaja frente a la desarrollada.

Lo que tenemos verdadero interés que V.R. vea es que la imagen o tema de la fachada principal nunca ha de competir ni tratar de eclipsar o distraer la atención de la verdadera y auténtica imagen que se venera en su Camarín y cuyo valor claramente se acusa al exterior en la disposición de masas y volúmenes del templo. Nosotros vemos éste tema exterior como a modo de una leyenda o recordación mariana, una dedicación del templo a María, en este sentido, como un anuncio, un anticipo de lo que el templo encierra, nunca, repetimos, con el valor de una imagen para ser venerada como tal”.

Sin fecha², aunque por el contexto cabe deducir que sería anterior al 14 de diciembre de 1950, los arquitectos escriben al P. Lete para enviarle un presupuesto que incluye la partida económica de la obra escultórica:

“El presupuesto incluye la totalidad de las partidas que integran la obra [...]. Observará que algunas partes, por ejemplo, la decoración escultórica de la fachada principal, tienen asignado un precio bastante fuerte. Hemos supuesto en este primer avance que la obra se va a ejecutar sin derroches pero tampoco sin restar lo estrictamente justo para que resulte noble y digna. A pesar de esto, si fuese absolutamente necesario, podría enfocarse de otra manera, pero en ese caso convendría tener una idea desde el primer momento afín de que luego una restricción no afectase a aquellos elementos que se ejecutan en último lugar y que sin embargo pueden ser fundamentales desde este punto de vista”.

El 14 de diciembre de 1950 los arquitectos escriben al P. Lete sobre las condiciones para la contratación de las obras, indicando:

1 Archivo de Arantzazu. Arm.5-Carp.6-Doc. 1.

2 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.9.

“En los documentos que enviamos, limitamos la contratación a la ejecución de la obra en general, con exclusión de aquellas partidas de decoración (rejería artística, sillería, pintura y escultura, altares, etc.) que por su índole es preferible adjudicar o contratar por separado para tener mayor garantía en su ejecución y tal vez con mayor economía”.

En un interesante documento³, en el que Oteiza explica cómo aborda la escultura para Arantzazu, y que hemos fechado el 24 de mayo 1951⁴ indica que:

“Cabe un planteamiento arriesgado de la escultura, pero en este sentido la prohibición por parte de los arquitectos ha sido rotunda. Hemos tenido una larga e incómoda conversación en este aspecto. Les he propuesto un ejercicio al que debemos someternos los principales escultores. Yo mismo les he dado una lista de mis compañeros y el carácter del ejercicio: un apóstol en escala 1/5 y una AndraMari mural”.

Por tanto, podría entenderse que algunos de los escultores a los que consultarán posteriormente los arquitectos fueron propuestos por Oteiza, así como las dos obras escultóricas que deberían realizar para la convocatoria.

El 31 de mayo de 1951⁵ Sáenz de Oíza y Laorga escriben a la propiedad indicando:

“Con el fin de ir preparando datos sobre posibles escultores (cuya labor previa de bocetos, etc. requiere mucho tiempo), nos hemos dirigido con esta fecha a los que creemos más capacitados, sin compromiso alguno por nuestra parte, como verá por la copia de la carta que le escribimos a cada uno de ellos”.

La copia de la carta que adjuntan está dirigida a D. Angel Ferrant y fechada igualmente el 31 de mayo de 1951⁶. Queda claro que no se trata de un concurso, sino sencillamente de una consulta restringida a aquellos escultores que consideran capacitados para abordar el proyecto:

“Muy en breve se van a iniciar las obras [...] la parte escultórica, ocupa un papel bastante destacado que convendrá ir pensando ya.

Con este objeto, tenemos el gusto de dirigirnos a Vd., al igual que lo hacemos a los artistas que más adelante indicamos, para ver si es posible que nos pongamos en contacto, a fin de conocernos y poder informar a la propiedad de quienes, a nuestro juicio, pudieran en definitiva realizar la obra.

Hasta ahora solo hemos tenido relación con Oteiza, quien nos sugiere la idea de que junto a este cambio de impresiones, que creemos muy conveniente, cada uno, si le interesara, prepare un boceto de uno de los apóstoles de fachada y otro de la imagen de la Virgen, con arreglo a los datos que le acompañamos.

Nosotros aceptamos su sugerencia, y en este sentido le escribimos a Vd.

Para que no quepa lugar a dudas, le indicamos que no se trata, en modo alguno de un concurso ni nada parecido, sino simplemente de la información a que antes nos referimos”.

3 Archivo Museo Oteiza FD-15393.

4 Oteiza anota al inicio del documento: Diario.- Bilbao, domingo 24. Por el texto sabemos que es antes del concurso para seleccionar el escultor, en 1951, el único domingo 24 de ese año, es en Junio. Por las indicaciones que les da Oteiza a los arquitectos, el texto es previo a la carta que envían Sáenz de Oíza y Laorga a los escultores el 31 de mayo de 1951. Podría tratarse entonces del 24 de mayor, que fue la festividad del Corpus Christi.

5 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.6.

6 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.5.

A esta carta se adjunta un listado de escultores en el que se indica:

“Relación de los escultores a los que nos dirigimos con esta fecha.-

Ferrant.- Madrid.-

Planes.- Murcia.-

Díaz Bueno.- San Sebastián.-

Beobide.- Zumaya.-

Gregorio.- Madrid.- ”.

En este punto es importante advertir, que los arquitectos ya indican en esta carta que han tenido relación con Oteiza. Durana⁷ apunta que cuando los arquitectos presentan la memoria del proyecto, en junio de 1951, al final de su Introducción se dice explícitamente *“colabora en la parte escultórica el artista Jorge Oteiza, quedando aún por designar al pintor del gran retablo”*. En esta fecha ni Oteiza ni los escultores citados habrían presentado aún sus bocetos y memorias, pero los arquitectos parecen inclinarse hacia Oteiza.

2.1.1. EL ESCULTOR JORGE OTEIZA

El 19 de septiembre de 1951⁸ los arquitectos escriben al P. Lete confirmando que han llegado a su estudio los bocetos de Oteiza y Lucarini:

“Ayer nos han llegado los bocetos de las esculturas que para la nueva basílica de Aránzazu nos remiten Oteiza y Lucarini: tuvimos la suerte de que Don Damian Lizaur estuviese en nuestros estudio en el momento de recibirlos coincidiendo con nosotros en la apreciación de que Oteiza es un gran artista, capaz de hacer una obra digna y permanente para nuestra Basílica.

Además de examinar estos bocetos hemos visto fotografías de diversas obras de ambos escultores, hemos visitado los estudios de Díaz Bueno, Ferrant, Planes, etc. y hemos procurado información amplia y referencias de los artistas españoles más capacitados para realizar esta obra. Nuestra impresión es, repetimos, que el más indicado con mucha ventaja sobre el siguiente, es el escultor de Orio, Jorge Oteiza.

Esta coincidencia de que sea precisamente de Orio el escogido ha sido feliz aunque no buscada pues nunca pesó en nuestro ánimo esta circunstancia de tipo sentimental frente a la verdaderamente interesante de la capacidad artística. Ahora nos alegramos de que así haya sucedido.

Con esta misma fecha le escribimos a Oteiza manifestándole nuestra impresión aunque no enviamos la carta hasta obtener el placet de V.R. que no dudamos en obtener y le suplicamos por caridad hacia el impulsivo artista que si puede nos lo comunique por telegrama para no dilatar más el estado de nervios en que se encuentra que según nuestras noticias es verdaderamente agotador.

No obstante esta primera aprobación, queda pendiente la discusión sobre las condiciones de toda índole, que directamente han de ultimarse y que estamos seguros llegarán a un franco

7 González de Durana, Javier. Op. cit.; p. 139.

8 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.8.

acuerdo dada la buena voluntad y entusiasmo por parte de todos”.

Conviene recordar que en el listado anterior de escultores a los que se dirigen los arquitectos, no figuraba Joaquín Lucarini, quién debió ser consultado posteriormente entre junio y septiembre de 1951. En esta carta los arquitectos dicen haber visitado los estudios de otros escultores, y confirman que Oteiza es el escultor idóneo para su proyecto arquitectónico.

La documentación por tanto, confirma que para la selección de Oteiza como escultor de Arantzazu no se realizó un concurso oficial, sino una convocatoria restringida entre un grupo de escultores. La selección es realizada por Sáenz de Oíza y Laorga con la aprobación de los PP. franciscanos.

La comunicación a la prensa no se hace esperar, el 26 de septiembre de 1951, se publica el artículo⁹ “Asignación a Jorge de Oteiza de la estatuaría para la nueva basílica de Ntra. Sra. De Aránzazu”:

“A quienes de sobra conocen la limpia ejecutoria artística de Jorge de Oteiza y su profunda influencia estética en los medios artísticos hispanoamericanos, no puede sorprenderles su reciente triunfo al serle asignado el proyecto y ejecución de la estatuaría para la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Patrona de Guipuzcoa, en una escrupulosa selección realizada por los arquitectos señores Laorga y Sáinz Oiza, tras un ejercicio práctico final.”

El 11 de noviembre de 1951 aparece también una entrevista¹⁰ al P. Aranguren, al preguntarle si es verdad que se ha encargado a Oteiza la ejecución del grupo escultórico responde:

“En efecto. Así es. Y tenemos en ese grupo grandes ilusiones. Es como un acertado remedo de las portadas de nuestras grandes catedrales”.

En una entrevista¹¹ realizada en 1951 al Padre Guardián Fray Pedro Aranguren, le preguntan sobre la incorporación de Oteiza al proyecto:

“Qué me dicen de la escultura que va a completar el original proyecto arquitectónico? También ha levantado muchos comentarios.

-Para encargarla, los arquitectos han recorrido todos los estudios de los mejores escultores españoles. Más de uno les recomendó, abdicando de la empresa, al que consideraban más apropiado en este caso: Jorge de Oteiza. Todos estamos convencidos de que va a hacer una gran obra. Ya ha comenzado en Madrid a realizar sus proyectos en estrecho contacto con los arquitectos. Se trata de lograr algo que hable a todos, que impresione a los fieles de hoy. El grupo escultórico de la fachada, un friso donde se idealiza a los doce apóstoles, tienen gran importancia para ello”.

9 “Asignación a Jorge de Oteiza de la estatuaría para la nueva basílica de Ntra. Sra. De Aránzazu”, 26 de septiembre de 1951. Archivo Museo Oteiza FH_2934. El recorte se encontraba en el archivo personal de Oteiza con la fecha de la publicación manuscrita. Ver anexo de prensa.

10 “Miscelánea: de Oñate a Aránzazu un borrascoso día de noviembre”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de noviembre de 1951, p.7. Archivo Aránzazu Prensa Libro XLVII-1.

11 Clavería, Alberto, “Diálogos donostiaras: En dos años se construirá la Basílica de Aránzazu. Los franciscanos visitarán, una por una, a todas las familias guipuzcoanas”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 1951, p. 8. Archivo Museo Oteiza FH_61.

El 2 de octubre de 1951, se publica¹² el artículo “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu”:

“residente en Bilbao después de permanecer muchos años en América, ha recibido el encargo en lid con doce escultores más, de proyectar y realizar la estatuaria de la nueva Basílica de Aránzazu. Oteiza es un verdadero revolucionario de la escultura, y del arte todo, porque él tiene su mensaje, razonado y sentido, que pronto aparecerá editado en Madrid”.

El 8 de octubre de 1951¹³, es decir, 19 días después de que los arquitectos propongan a Oteiza como escultor para la Basílica, el artista enviaba a la propiedad el documento *Datos auxiliares para el cálculo del contrato con el escultor*, con una relación de la estatuaria a realizar y cuestiones económicas.

En el contrato fechado el 19 de octubre de 1951¹⁴ se puntualiza que Jorge Oteiza deberá trasladar su taller a Madrid, y someter los bocetos a las apreciaciones de los arquitectos y de la Propiedad. En el epígrafe “2. Obras a realizar” se indica, además de la realización del Friso y de un tema central para la fachada con Nuestra Señora de Aránzazu las siguientes cuestiones:

“ 3. Bocetos y estudios previos. El escultor vendrá obligado a montar su taller en Madrid, en un plazo no superior a dos meses a contar desde la fecha de la firma de las presentes estipulaciones. ~~Así y~~ [El escultor]¹⁵ en íntima colaboración y compenetración con los arquitectos de la obra procederá al estudio de bocetos hasta llegar a una forma definitiva. En este periodo de estudio el artista vendrá obligado a trabajar en íntima y completa relación con los Arquitectos, en cuanto se refiera a los problemas generales del planteamiento, masas y volúmenes, movimiento y plástica general a fin de que la obra encaje perfectamente con el sentido y criterio estético y para lograr la mayor compenetración y armonía entre escultura y arquitectura de modo que ambas se hermanen y complementen.

Así mismo el escultor se someterá en sus bocetos a las apreciaciones y sugerencias que la Provincia Franciscana crea conveniente hacerle en cuanto al significado y sentido religioso de los temas.

Todas estas condiciones se establecen para lograr que la obra encuadre y encaje con el sentimiento y plástica general del edificio y con el sentir religioso que le debe inspirar: nunca, recalamos, como limitaciones a la libre inspiración del artista que en modo alguno se pretende limitar ni coartar”.

El escultor cumple con lo estipulado en el contrato que acabamos de citar, y el 20 de octubre Oteiza se traslada a Madrid, y en varias de las cartas que le escribe al P. Lete, le comenta que está buscando un estudio donde instalarse. Poco tiempo después, el 22 de noviembre le comunican que le han concedido el Diploma de Honor de la IX Trienal de Milán, por su escultura *Ensayo sobre lo simultáneo*. A finales de año, se instala en un estudio situado en la C/ Fernández Caro, 3, en la zona de Ciudad Lineal (Madrid).

12 Clavería, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8.

13 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.9.

14 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.11. La carta de los arquitectos al Padre Lete y el primer borrador de contrato tienen la misma fecha, 19 de octubre de 1951.

15 El texto entre corchetes aparece manuscrito sobre el texto mecanografiado.

En el Archivo del Museo Oteiza¹⁶ consta que el 5 de noviembre de 1951 el P. Lete realiza un ingreso económico a favor de Oteiza:

“Hemos hecho una transferencia de 50.000 pts. [...] esperando haber complacido su deseo, que es mío también, para que pueda empezar a trabajar inmediatamente en su cometido”.

El 17 de mayo de 1952 los arquitectos escriben al P. Lete en relación al concurso de pintura para el ábside, y nuevamente en relación al concurso para la estatuaría, indican:

“En cuanto a los premios, el marcar alguno significa dar a la selección carácter de verdadero concurso, con sus consecuencias favorables o perjudiciales. V.R. verá si interesa o no. La selección del escultor, sin premio, no parece fue mal camino, porque elimina a los que, de entrada, no tienen un cierto interés por la obra. [...]

Posiblemente ningún escultor habría realizado el trabajo en las condiciones de Oteiza. Porque determinados artistas encuentran más interés y satisfacción en la propia ejecución de su obra, que en la compensación económica de la misma”.

En el trascurso de las *Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio*, 1952, Oteiza hacía una crítica a la actitud de la prensa hacia el proyecto de Arantzazu, y es respondido por varios medios¹⁷. Recogemos el comentario que escribió¹⁸ Carlos Ribera el 14 de septiembre de 1952 en relación a su elección como escultor:

“El señor Oteiza ha tenido una gran fortuna en ser designado para esta transcendental labor y doble fortuna habérsele designado sin la áspera lucha de un concurso y sin la exigencia de una historia artística importante (¿hay algún monumento famoso o grupo escultórico de cierta envergadura realizado por el señor Oteiza?)-, labor en la que seguramente, y en vista de su ardorosas y revolucionarias ideas estéticas, llegará a formular con la suficiente brillantez la solución del fundamental, dificultoso, vital y entrañable -problema- de-conjugar- las más recientes conquistas teóricas artísticas y el sentido religioso universal de la iconografía católica”.

Oteiza da respuesta a este desencuentro también a través de la prensa y puede ampliarse esta información consultando el anexo de prensa¹⁹.

16 Archivo Museo Oteiza FD-8640.

17 -“Arte. Conferencias de arte”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1952, p. 5.

-“Arte. Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 3 de octubre de 1952.

-Oteiza, Jorge de, “Arte: Una carta del escultor Jorge de Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 5 de octubre de 1952, p. 5.

-Clavería, Alberto, “Arte. Respuesta a Jorge de Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 7 de octubre de 1952.

-Ribera, Carlos, “Arte. Contestación al Sr. Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 14 de octubre de 1952. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-11. Consultar anexo de prensa.

18 Ribera, Carlos, “Arte: Contestación al Sr. Oteiza”, La Voz de España, 14 de septiembre de 1952.

19 -“Arte. Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 3 de octubre de 1952. Ver anexo prensa.

-Oteiza, Jorge de, “Arte: Una carta del escultor Jorge de Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 5 de octubre de 1952, p.5. Ver anexo prensa.

-Clavería, Alberto, “Arte. Respuesta a Jorge de Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 7 de

Para finalizar este epígrafe, vamos a recoger parte de dos entrevistas realizadas años después de la conclusión del proyecto. En la primera, ante la pregunta²⁰ ¿Qué representa para usted, como escultor, su obra en Arantzazu?, Oteiza responde:

“Pero qué escultor se atrevería a decir: Yo soy capaz de tocar este muro. Yo no, yo no me atreví. Pero en aquel tiempo no había prácticamente escultores en nuestro país. Y cuando los arquitectos me seleccionaron a mí, no acepté el encargo. Quise que se hiciera un concurso entre los 2 que en aquellos momentos podemos decir que nos habíamos destacado porque habíamos ganado un concurso. Gané y acepté entonces”.

La segunda entrevista²¹ se la realizan a Oíza en 1998, ante la pregunta ¿cómo fue su primer encuentro con Oteiza? responde:

“Mi primer encuentro no fue con Jorge Oteiza sino con la fotografía de un retrato de su mejor hecho en hormigón, una fantástica escultura densa, masiva, muy fuerte [...]. Esa fotografía me la enseñó Carlos Pascual de Lara, me parece que fue en la librería Buchholz de Madrid, que entonces se dedicaba bastante al arte. Lara había colaborado con nosotros en los dibujos del proyecto de la Basílica para el concurso, y nos dijo que había encontrado el escultor de Arantzazu. Y efectivamente, a la vista de esa cabeza de Itziar, Luis Laorga y yo pensamos que podría ser interesante tomar contacto con Oteiza. Luego sucedió que este contacto- que no recuerdo bien como se produjo- llegó a oídos de la comunidad de Arantzazu y nos dijeron que la estatuaría, como la arquitectura, debía resolverse por concurso, y eso dio pie al desarrollo de un concurso en el que Oteiza resultó finalmente ganador, cosa que yo esperaba no por recomendación sino por sus propios méritos”.

La exposición que cita Oíza se celebró en la Galería Buchholz de Madrid, del 15 al 31 de marzo de 1951. Ese año, el escultor Eudald Serra y Ferrant conciben una exposición itinerante: *Exposición de Escultura: Ferrant, Ferreira, Oteiza, Serra* con esculturas y dibujos de los cuatro escultores, y que se mostró en Barcelona²², Bilbao²³ y Madrid²⁴. Precisamente en esta exposición Oteiza muestra las esculturas *Ensayo sobre lo simultáneo*, *Mujer con niño mirando con temor al cielo*, *Figura para Regreso de la Muerte* y la obra que menciona Sáenz de Oíza, *Retrato de mi mujer*.

octubre de 1952. Ver anexo prensa.

-Ribera, Carlos, “Arte. Contestación al Sr. Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 14 de octubre de 1952. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-11. Ver anexo prensa.

20 Versión anotada de una entrevista para Radio Popular San Sebastián, el 26 de agosto de 1974. Archivo Museo Oteiza FD-11201.

21 Rosales Barrios, Alberto (Ed.). “Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oíza”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 176.

22 Club 49, Galerías Layetanas, Barcelona. Del 13 al 26 de enero de 1951. Archivo Museo Oteiza FB-16635.

23 Galería Estudio, Bilbao. Del 15 al 29 de febrero de 1951. Archivo Museo Oteiza FB-14961.

24 Galería Buchholz, Madrid. Del 15 al 31 de marzo de 1951. Archivo Museo Oteiza FB-16634.

2.1.2. BOCETOS PRESENTADOS

Oteiza realiza distintos bocetos para su selección como escultor (fig. 1), y acompaña los estudios escultóricos de una memoria titulada *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu*²⁵. En dicha memoria especifica tres obras:

- La imagen de Nuestra Señora de Aránzazu
- La imagen de Santiago
- El Friso de los apóstoles



1. Algunos estudios realizados para su selección como escultor de la Basílica. En primer término Andramari (segunda versión), detrás una de las imágenes de Santiago y al fondo, un relieve con dos figuras, 1951. Archivo Museo Oteiza FD-76_31.

En relación a la Andramari, Oteiza describe en la memoria²⁶ que ha realizado tres bocetos, y las diferencias formales entre ellos:

“Modelé primero una Andramari demasiado románica [fig. 2]²⁷. En una segunda [fig. 3], acentuaba su materia (la fundición frente a la madera tradicional) y finalmente, ésta [fig. 4] se presentó como síntesis de las dos anteriores y que considero suficientemente expresiva de mis sentimientos e incluso del religioso”.

El tema de la Andramari se analiza conceptualmente y a través de la documentación en el capítulo 6.

25 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

26 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

27 Entre corchetes comentarios de la autora.



2. Andramari (Versión románica), 1951. Obra: Colección particular, Bilbao.
3. Andramari / Virgen de Arantzazu, 1951. Segunda versión. Obra: Colección Museo Oteiza CE01187. Foto: Luis Prieto.
4. Andramari / Virgen de Arantzazu, 1951. Tercera versión. Obra: Colección Museo Oteiza CE01186. Foto: Luis Prieto.

La imagen de la Virgen, y en la narración visual en el apartado 1.1.2. *Imagen de la Virgen*. Podemos adelantar que en los tres casos podría tratarse de una maternidad, ya que ha humanizado el tema mariano, además, ya en el tercer boceto ha incorporado en la mano izquierda de la Virgen la makila o palo de los dantzaris, vinculando la temática a la tradición cultural vasca.

En relación a la imagen de Santiago, escribe:

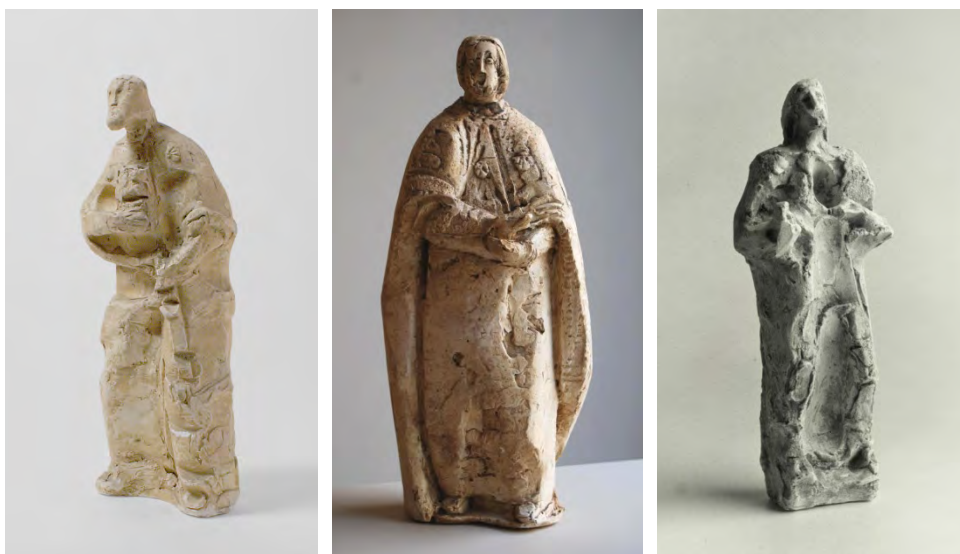
“La imagen de Santiago (Boceto mural para piedra). En el aspecto formal, he buscado una tensión hacia fuera, que no quede la imagen quieta contra la pared. Supresión de detalles, en beneficio de la simplicidad de masas, que permita lenguaje pulimentado y rotundo de la materia. En lo religioso, he buscado también esta misma autoridad expresiva. Los signos tradicionales, demasiado fáciles y anecdóticos (como Apóstol y peregrino o Patrón de España: el báculo, los calabacines, las conchas, el sombrero, el caballo, la espada). En un primer boceto, lo planteé llevando en la mano su propia imagen a caballo. En el último, conserva únicamente una concha sobre la capa. Su verdadero símbolo, habría de hallarse en el camino expresivo de sus manos vacías. Hice otro boceto con la mano señalándose al corazón: parentesco con Cristo (invitación, como Patrón de España, a la conquista interior de nuestra vida espiritual, etc.), me he inclinado a pensarlo mirando su mano, identificándola con nuestro destino.

Santiago, nuestro ardiente Defensor, es quizás hoy demasiado aquel “Hijo del trueno” que le llamo Jesús en el episodio de Samaria en que le solicito al Divino Maestro fuego ardiente del cielo para aniquilar a sus enemigos. Después de aquella lección de humildad recibida del Señor, hay otro Santiago, también Patrón y Defensor nuestro, cuyo símbolo precisamos destacar. La auténtica tradición viva en la historia de los pueblos, es la facultad de renovación de los símbolos. Ahora está Santiago sin nada en la mano: nos imaginamos a nosotros mismos construyendo un mundo, dándolo todo y hasta destruyéndonos mutuamente. Una mano en la que podríamos poner cualquier signo, pero que no podemos llenarla toda de Dios y que quizá está hoy, trágicamente vacía.

Ha fragmentado en tres partes la estatua, por si no puede ser monolítica y en una de las varias formas proporcionales que pudiera hacerse. He aprovechado así la parte superior para ensayar la solución de la cabeza cuyo tamaño es preciso calcular de antemano. Mi idea es una estatua de diez cabezas, por una subdivisión armónica en sección áurea, pero no lo he logrado todavía por un pequeño temor de exagerarla sin previa consulta a lo que no había lugar en este ejercicio. Además, no he tenido tiempo, por lo que tampoco he podido ensayar la sustitución

de los demás fragmentos para el estudio del ropaje y la colocación de las manos. Como esta imagen está íntimamente ligada al pensamiento general del friso de los apóstoles, me permito anotar a continuación algo de lo que he meditado sobre ello”.

En una entrevista realizada al escultor el 2 de octubre de 1951, Oteiza se expresa en los mismos términos ante la pregunta –¿Obras que, concretamente, tienes que hacer para la Basílica?²⁸.



5. Santiago (Primera versión), 1951. En ella lleva en su mano su propia imagen a caballo y la concha sobre la capa. Obra: Colección Museo Oteiza CE01116. Foto: TX/DM.

6. Santiago, 1951. Podría tratarse de la versión que presenta únicamente las conchas sobre su capa. Obra: Colección particular, Bilbao. Foto: TX/DM.

7. Santiago mostrando su corazón, 1951. Obra: Colección Museo Oteiza CE01196. Foto: Luis Prieto.

Tenemos conocimiento de tres esculturas de *Santiago* realizadas por Oteiza²⁹. La que describe como primer boceto (fig. 5), bulto redondo, a pesar de indicar al inicio del texto que se trata de un “boceto mural”. Hay cierta simplicidad de masas y lleva efectivamente la imagen del caballo en su mano derecha, y detalla dos conchas sobre la capa. En la segunda (fig. 6), de un modelado más clásico y con mayor detalle en la vestimenta y la concha, se centra especialmente en detallar la posición de las manos, buscando “*el camino expresivo de sus manos vacías*”. Por último, indica que hizo otro boceto (fig. 7), “*con la mano señalándose al corazón*³⁰: parentesco con Cristo (*invitación, como Patrón de España,*

28 Clavería, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaría para Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8. Expresando: “En Santiago he buscado una tensión hacia fuera, que no quede la imagen quieta contra la pared. Supresión de detalles en beneficio de la simplicidad de masas que permita el lenguaje pulimentado y rotundo de la materia. En lo religioso, he buscado también esta misma austeridad expresiva. Los signos tradicionales del báculo, los calabacines, las conchas, el sombrero, el caballo, la espada, que cuando son muy usados devienen anecdóticos, los he suprimido. Su verdadero símbolo habría de hallarse en el camino expresivo de sus manos vacías donde se halla el destino de España. Sólo conserva una concha sobre la capa”.

29 Narración visual, apartado 1.1.2.1.1. Imagen de Santiago.

30 En la narración visual, esta última versión de Santiago se ha puesto en relación con dos dibujos en los que

a la conquista interior de nuestra vida espiritual, etc.), me he inclinado a pensarlo mirando su mano, identificándola con nuestro destino”, que sí está pensado como un estudio mural, ya que por el reverso es plana y presenta un orificio para colgar.

En el resto de contratos y encargos que se realizan al escultor, nada se dirá en relación a la imagen de Santiago, por tanto, parece quedar eliminado, o que fue una propuesta que realiza el artista de cara a su selección como escultor pero sin mayor trascendencia para la estatuaría de la Basílica.

En relación a la tercera obra que presenta, un Friso de los apóstoles, no hemos podido precisar a través de la documentación el estudio que presentó para su selección. Todos los bocetos que hemos localizados se analizan en el texto en el capítulo 7. *El Friso de los apóstoles* y en la narración visual en el apartado 1.2. *Friso de los apóstoles*.

En el caso de la imagen de Santiago y los estudios de Andramari que hemos podido identificar y que presenta para su selección como escultor contienen ciertos detalles y definiciones formales que no encontramos en los estudios que posteriormente desarrolla Oteiza para Arantzazu. Parecería que el escultor, sabiendo que sería juzgado por los arquitectos y los PP. franciscanos, desarrolla unas obras en las que apunta algunas de sus concepciones escultóricas pero se mantienen dentro de una línea de representación tradicional.

2.2. OTROS ESCULTORES

Para la redacción de este apartado, además de la consulta bibliográfica, se ha intentado llegar a fuentes primarias, relacionadas con los escultores a los que se dirigen los arquitectos. Hemos contactado con familiares o con las instituciones que gestionan el legado de los artistas convocados.

Analizando la selección de escultores, se contemplan artistas con ideas vanguardistas como podrían ser Ferrant y Oteiza, a otros escultores consagrados más cercanos a una arte tradicional y profundamente religioso, como sería el caso de Beobide.

Los escultores a los que se dirigen por escrito³¹ los arquitectos el 31 de mayo de 1951 son los siguientes:

Angel Ferrant (1890-1961)

En torno a 1950, Ferrant incorpora a sus esculturas formas y técnicas del arte primitivista, objetos encontrados, y trabaja con figuras articuladas. En la exposición que acabamos de citar³², muestra *Muchachas*, composición de varias figuras, que podían variar al ser movidas por la mano del espectador.

El Museo Patio Herreriano conserva el archivo personal del artista con más de 3500 documentos, esculturas, sus denominados objetos hallados, estáticos y cambiantes, y una importante colección de dibujos. Hemos contactado con los responsables de la colección, y nos han confirmado que en el archivo de Ferrant no se ha conservado aquella carta enviada por Laorga y Sáenz de Oíza. También se

podría estar relacionando el sentir franciscano con esta última versión de Santiago, mostrándonos sus manos y el corazón abierto y vacío. En el último de los dibujos podemos leer: “Expresar al franciscano no sólo por su F [fuerza?] de comunicar [?], sino por esa pequeña alma encendida y particular de cada uno. Como ese algo infinito esa chispa metafísica esa incandescencia, ¿qué hay en ese corazón?”.

31 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.6.

32 Exposición de Escultura: Ferrant, Ferreira, Oteiza, Serra. Celebrada en Barcelona, Bilbao y Madrid en el primer trimestre de 1951.

han revisado los apuntes de Ferrant confirmando que no realizó ninguna reseña a una posible visita a su taller, ni identifican algún boceto o proyecto relacionado con un Friso de los apóstoles o una Virgen. Al parecer, Ferrant guardaba toda clase de documentación, pero no ha sido posible localizar documentos en relación al proyecto de Arantzazu.

En la consulta bibliográfica hemos observado que en 1944-1945 realiza un relieve³³ dedicado a San Francisco, en madera policromada que se encuentra en el Escuela de Ingenieros de Montes de Madrid, pero ninguna otra obra cercana en fechas y temática a lo propuesto por los arquitectos en 1951 para Arantzazu.

José Planes Peñalver (1891-1974)

En este caso hemos podido llegar a fuentes primarias y conversar con su nieto, José Planes Lastra³⁴. Comenta que no tiene datos sobre la participación de su abuelo en esta convocatoria, pero sí que conserva en su colección una imagen de San Francisco que estaría fechado a principios de los años cincuenta.

En la bibliografía consultada no hemos localizado obras de esta época, que puedan estar relacionadas con el proyecto de Arantzazu.

Julio Beobide de Goiburu (1891-1969)

Se ha contactado con M^a Soledad Álvarez³⁵, conocedora de la obra de Beobide y autora de un catálogo de exposición³⁶ que recoge en las páginas finales una catalogación de su obra. Comenta que no le consta ninguna referencia a la invitación de los arquitectos a participar en la convocatoria, aunque añade que eso no quiere decir que no haya existido e incluso que pueda haber algún documento. Para realizar el catálogo estuvo en contacto con Pilar Beobide, hija del artista, que conocía en profundidad la actividad de su padre, pero ella no le hizo ninguna alusión al tema de Arantzazu.

En el catálogo citado, en la parte de catalogación aparece una imagen de San Francisco ca. 1951, así como dos estudios³⁷ de una Andramari titulada *Izaskunko Ama* (Madre Izaskun) fechada ca. 1952. Al respecto, comenta Soledad que la hija de Beobide nunca le comentó la posible relación de estas obras con Arantzazu, y quizá, o no se hicieron para el proyecto de Arantzazu, o su hija lo desconocía.

Hay que recordar que la anterior fachada de Arantzazu presentaba como imagen central una escultura de San Francisco enmarcada en una hornacina y flanqueada por dos escudos en relieve. Por tanto, la posibilidad de que algunos autores, como podría ser el caso de Julio Beobide y José Planes preparasen un boceto de San Francisco estaría cercano no sólo a la orden que custodia la imagen, sino también a la idea de la fachada existente.

En la entrevista realizada a Iñaki Ruiz de Ego³⁸, le hemos consultado sobre estas dos obras citadas

33 Gullón, Ricardo. Angel Ferrant. Monografías de la escuela de Altamira. Ilustración nº 14. El libro se encuentra en la biblioteca personal de Oteiza FB-13399.

34 José Planes Lastra se dedica profesionalmente al ámbito de la escultura y la restauración.

35 Catedrática de Historia del arte en la Universidad de Oviedo. Autora de numerosos artículos y libros relacionados con la escultura vasca y con Jorge Oteiza. Ver bibliografía.

36 Álvarez Martínez, María Soledad. Julio Beobide, Kutxa Fundazioa, Donostia-San Sebastián, 1991.

37 Un estudio en barro y una talla en madera policromada de mayor formato.

38 Escultor, amigo de Oteiza y coordinador de numerosas exposiciones, entre ellas las de la sala Kubo-kutxa de

y la posible participación de Beobide en la convocatoria para Arantzazu. Iñaki Ruiz de Egin, coordinador de la exposición de Beobide que acabamos de citar, comenta que no tiene constancia ni de que los arquitectos contactasen con él, o visitaran su estudio, ni que presentase ningún boceto para el mismo. Piensa que la iconografía de Beobide cuadraba muy bien con la época, y en la entrevista³⁹ que le hemos realizado dice:

“el planteamiento que hizo Jorge, tenía otro carácter más rupturista y efectivamente pues ahí yo creo que fue una especie de oposición o se encontraron con que el proyecto tenía dos vías: una de carácter conservador y otra de una renovación absoluta [...] de unos visionarios de otra iglesia y por supuesto de otra estética [...] También existía una diferencia generacional entre Beobide y él, que era tan marcada, que al final se apreciaba también en el planteamiento estético que uno y otro podía proponer al proyecto.”

Por último, en relación a **José Díaz Bueno** (1894-1979) y **Eduardo Gregorio López Martín** (1903-1974) no se ha podido acceder a fuentes primarias, y en la bibliografía consultada no se han localizado obras escultóricas o dibujos de estos años, que pudieran relacionarse con el proyecto de Arantzazu.

Joaquín Lucarini Macazaga (1905-1969).

Tras analizar la documentación, este escultor parece ser el único que junto a Oteiza presentó a los arquitectos unos bocetos específicos para la Basílica, aunque no aparece citado en la lista de escultores con los que contactan por carta⁴⁰ los arquitectos.

Efectivamente este hecho se puede confirmar tras la conversación mantenida con su hijo Miguel Angel Lucarini quien corrobora que su padre presentó algún boceto para la Basílica de Arantzazu. Piensa que se trató de un modelo escultórico, aunque añade que quizá pudo ser un dibujo. Añade que su padre le ha comentado varias veces el tema de Arantzazu, porque se quedó muy disgustado con ese “concurso”, ya que le pareció que todo estaba predispuesto a favor de Oteiza. Además indica que el boceto presentado por Joaquín Lucarini avanzaba ideas escultóricas que según la opinión de su padre, después fueron aplicadas por Oteiza.

La documentación⁴¹ nos permite constatar que Oteiza y Lucarini presentaron bocetos escultóricos a los arquitectos. En la misma carta añaden que visitaron los estudios de “Díaz Bueno, Ferrant, Planes, etc.” y que además, buscaron información y referencias sobre los escultores más capacitados para realizar el proyecto. En la misma misiva, fechada el 19 de septiembre de 1951, le comunican a la Propiedad que en su opinión, Jorge Oteiza es el escultor más indicado para realizar la obra.

San Sebastián durante los años ochenta.

39 Entrevista realizada para esta investigación. Duración 1h:30'. Corte 13'30" a 16'50".

40 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.6.

41 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.8.

3. OTEIZA Y LA ESTATUARIA	97
3.1. NOCIONES CONCEPTUALES	97
3.1.1. VACIAMIENTO DE LA ESTATUA	101
3.1.2. EL HIPERBOLOIDE	103
3.1.3. DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA	107

3. OTEIZA Y LA ESTATUARIALA

3.1. NOCIONES CONCEPTUALES

El encargo de la estatuaría¹ para la Basílica de Arantzazu supone para Oteiza enfrentarse a una obra en un espacio público, probablemente, a la obra más comprometida que afrontó como escultor. Existen unos condicionantes determinados, el primero es el lugar, uno de los más significativos y de mayor tradición para el País Vasco, donde se custodia la imagen de la Patrona de Gipuzkoa, la Virgen de Arantzazu. Un lugar que nos sitúa en un paisaje pétreo, el parque natural de Aizkorri rodeado de macizos montañosos y el barranco por donde discurre el río Arantzazu. En el anteproyecto de 1950 se define una arquitectura de masa, con gran potencia y un fuerte claro oscuro determinado por las puntas de diamante de sus torres. El escultor es consciente no sólo de la vinculación de la escultura con la arquitectura que la sustenta, sino del entorno y la propuesta arquitectónica a la que debe enfrentarse. A todo esto habría que añadir que se determina una obra de carácter religioso, en la que desde el inicio se concretan dos temas; un Friso de los apóstoles y una Virgen.

Los condicionantes que acabamos de apuntar posicionan al escultor (“mi pueblo vasco, mi cristianismo elemental y revolucionario y mi pensamiento artístico vivo y experimental²”), en el debate que siempre defendió Jorge Oteiza, el debate del arte y del sentimiento religioso, el arte como salvación. Por último, el planteamiento definitivo de la dimensión pública de la obra de arte e incluyendo al espectador frente a la misma obra.

Vamos a iniciar este análisis con dos entrevistas que le realizan a Oteiza. En la primera³, ante la pregunta ¿Qué ha significado para usted Arantzazu?, responde:

“En mi camino espiritual, Arantzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor en equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Arantzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función del porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización.

De la conjugación de todos estos factores surge la solución, en forma de varias respuestas o variantes que ha sido preciso meditar”.

En la segunda entrevista, realizada para Radio Popular San Sebastián, ante la pregunta ¿Qué representa para usted, como escultor, su obra realizada en Arantzazu?, responde:

-
- 1 Que hemos analizado en el capítulo 1. De la arquitectura a la escultura, hasta que queda definido y se firma el contrato en 1954.
 - 2 Fernan, G., “Jorge Oteiza, escultor de Arantzazu, define su postura ante la obra encomendada”, Revista Arantzazu, XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-septiembre, 1952, pp. 266-269.
 - 3 “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Arantzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Añamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.

“Es sencillamente un servicio al país, pero un servicio, en este caso concreto de Aránzazu, en el corazón del sentimiento religioso de nuestro pueblo, cargado de responsabilidad religiosa y política y de dificultades técnicas, estéticas. Para un escultor vasco, trabajar en este muro exterior y frontal de nuestra basílica de Aránzazu, es el más alto honor, la felicidad más grande que le puede acontecer a su pobre vida⁴”.

Sus obras iniciales, y las de su etapa americana, son masivas, cerradas, marcadas por un interés por el material y una representación expresionista que, salvo excepciones, se mantienen dentro de lo figurativo. A mediados de los años cuarenta y sobre todo a su regreso de América, en 1948, su investigación está centrada en un interés por lo abstracto, por el espacio y por la definición de una nueva estatua.

El encargo de Arantzazu precipita de algún modo este análisis de la estatuaria. Este proyecto fue tan importante y comprometido para él, y tuvo que trabajarlo tanto conceptualmente, que indudablemente le ayudó a avanzar en su propósito estético.

En mayo de 1951 Oteiza está planteando algunos estudios para su selección como escultor y escribe⁵:

“Hay que sujetarse a las condiciones de trabajo presente. Es una basílica con aire románico y apariencia moderna. Nada más que apariencia. Cabe un planteamiento arriesgado de la escultura, pero en este sentido la prohibición por parte de los arquitectos ha sido rotunda”.

En este momento inicial pide⁶ un voto de confianza: *“Tengo fe en mi mismo; solo pido que me dejen cierta libertad. Garantizo que el resultado va a ser muy serio”*. Posteriormente, a comienzos de 1955 y en el informe⁷ que envía a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia justificando sus trabajos señala:

“El escultor no puede decir aquí todo lo que quiere, ni decirlo con libertad. Su verdadera misión es poner al servicio de la arquitectura un contenido espiritual el más conveniente por el sitio y la hora en que se hace y el templo y el pueblo al que se destina”.

El escultor no dispone de absoluta libertad, el encargo de Arantzazu tiene unos requisitos particulares que como hemos visto al inicio le condicionan, y que él, debe resolver desde lo escultórico.

A continuación señalaremos algunos de los elementos básicos en los que se sustenta su concepción estética. Destacaremos tres artículos que publicó Oteiza entre 1951 y 1952, los tres, muy cercanos a su selección como escultor de Arantzazu el 19 de septiembre de 1951. El 1 de septiembre, publica el artículo⁸ “El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo”. Se encuadra dentro de

4 Archivo Museo Oteiza FD-11201. Versión anotada de una entrevista que realiza para Radio Popular San Sebastián, fechada el 26 de agosto de 1974.

5 Archivo Museo Oteiza FD-15393.

6 Clavería, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8.

7 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Del mismo informe se conserva en Arantzazu una copia encuadernada con la referencia Arm.5-balda6-número6, que se incluye completo en el apartado 1. Informe de los artistas a la Pontificia comisión de Arte Sacro en Italia justificando y defendiendo el proyecto.

8 Oteiza, Jorge de, “El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo”, El Correo Literario, n. 31, Madrid, 1 de septiembre de 1951, p. 7. Ver anexo de prensa.

una discusión sobre el concepto de deformación del arte religioso, indicando que en “en el arte no se deforma por capricho”:

“La eficacia religiosa de esta escultura precolombina reside en el cálculo violento y sincopado, precisamente, de sus deformaciones”.

En el mismo artículo enuncia la fórmula molecular del *Ser estético*, que desarrollará en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*⁹ expresando su *Ecuación Estética Molecular* en la que define una ontología de los seres que intervienen en la obra de arte, y que conforma un nuevo ser, el *Ser estético*, cuya cualidad fundamental consiste en resistir a la muerte¹⁰:

“Toda deformación o alteración veraz se justifica en la misma obra de artes, por la interacción de sus factores ontológicos constitutivos –naturales, geométricos y vitales- y de acuerdo al clima funcional que gobierna las operaciones del plástico. La fórmula molecular del Ser estético es invariable. Pero sus factores ontológicos constantes sufren transformaciones, a veces graves, con la evolución histórica”.

En el mismo artículo, Oteiza señala otra idea esencial, el poder de salvación de la obra de arte, indicando:

“Habremos de determinar las relaciones entre el consistir estético y el Ser divino (Religión, Metafísica y Estética son técnicamente tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre) [...]”.

Hoy el hombre, desatado de todo naturalismo, preparado espiritualmente para todos los viajes fuera de sí mismo. Reinventa las estructuras de todas las cosas. ¿Qué hace el arte? Ya ha iniciado también su nuevo camino. Cada artista tenemos la responsabilidad de nuestro propio tiempo y la responsabilidad de dar razón y solución estética de él. Frente a Dios, el artista también se salva o muere eternamente. Eso es todo”.

En diciembre de 1951 escribe el artículo¹¹ “La investigación abstracta en la escultura actual” señalando al inicio como primeros maestros a Brancusi, Liptchiz, Modigliani, Zadkine, Arp, Giacometti y Henry Moore. A continuación, detalla la fórmula molecular del *Ser estético*:

“Si designamos con A el mundo sensible de las formas naturales, con B el mundo de las ideas espaciales y del pensamiento geométrico, y con C el mundo de lo humano y vital, tenemos los tres mundos ontológicos, los tres factores que integran toda obra de arte en cualquier época y lugar. La ecuación $A + B + C = \text{Ser estético}$, es la fórmula de la consistencia del arte, de su estructura molecular. [...]”

Pero el artista, productor de sus propios valores, no persigue otra cosa, consciente o inconscientemente, que la realización de esa fórmula molecular que constituye su ecuación existencial: la fórmula de una materia perdurable que le salve de la Muerte. El artista establece

9 Oteiza, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid, 1952. Se ha consultado en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255. (Facsimil.).

10 Para ampliar estas cuestiones ver el prólogo a la edición crítica de María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética....Op. Cit.*; pp. 15-68.

11 Oteiza, Jorge, “La investigación abstracta en la escultura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre de 1951, pp. 29-31. Ver anexo de prensa.

y maneja la intercolisión creadora de esos tres mundos antagónicos. En una primera síntesis de los factores A y B produce lo abstracto, los valores puramente plásticos. Y en una segunda operación de síntesis, entre lo Abstracto y la Vida, produce los valores estéticos, completa la obra de arte”.

En enero de 1952 publica el artículo¹² “Renovación de la estructura en el arte actual” indicando que está escribiendo un libro¹³ en el que intenta “precisar la relación de salvación del hombre con Dios en el acto mismo de la creación estética”. En el escrito vincula su concepción estética con el proyecto de Arantzazu, indicando que:

“Dudan muchos, aunque no tantos como alguno pretende, de la conciliación de un concepto estético, auténticamente moderno, con la adecuada expresión tradicional y religiosa [...]. El arte no surge para ser entendido por todos, sino para servir a todos, forzando nuestra actividad espiritual, removiendo el secreto metafísico de nuestra naturaleza religiosa”.

Cierra el artículo con el compromiso que siente ante el proyecto de Arantzazu, y cómo lo afronta:

“Sería pues, innecesario advertir el cuidado con el que voy considerando todos los aspectos y dificultades del planteamiento de esta estatuaría. Nadie debe alarmarse, el cálculo y las aspiraciones formales, el expresionismo abstracto más violentamente avanzado con que el escultor, que la inteligencia del escultor, tenga como punto de partida, va paulatinamente, en los bocetos que progresivamente vamos estudiando, inundándose de los temas religiosos propuestos para su comunicación, apaciguándose, hasta que el corazón del escultor, identificado con el de su pueblo, comprenda”.

Es necesario para entender su concepción estética, apuntar algunas de las cuestiones a las que hace referencia en su libro *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*¹⁴. Oteiza estudia la estatuaría colombiana del Alto Magdalena; donde se sitúan las estaciones arqueológicas de San Agustín y San Andrés (fig. 1). Las piedras talladas y tumbas que tanto impresionaron al escultor, se encuentran en su emplazamiento original. En este sentido, indica Oteiza¹⁵:

“El Paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías [...] nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación”.

El paisaje afecta al hombre y tiene influencia sobre él, y en relación a la vinculación geográfica de la estatua añade¹⁶:

“La estatua denunciará siempre al hombre espiritual que la fabricó, la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó y el sitio geográfico con el cual se hizo”.

12 Oteiza, Jorge, “Renovación de la estructura en el arte actual”, Revista de Lecároz, n. 1, enero de 1952, pp. 38-44.

13 Se refiere a *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, publicado en 1952.

14 Oteiza, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid, 1952. Se ha consultado en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255. (Facsimil.).

15 *Ibidem*, p. 101.

16 *Ibidem*, p. 98.

Oteiza desarrolla ampliamente la vinculación del arte primitivo con la salvación, y destacamos¹⁷:

“La historia del hombre [...] desde las primeras culturas –como esta de San Agustín–, revela claramente la cuestión inseparable de la vida humana y de la angustia ante la muerte. El miedo al espacio, el miedo a la nada, el terror cósmico, sólo muy raros pueblos dieron con los medios para vencerlo”.

Oteiza en el epígrafe *Solución de la muerte* plantea¹⁸:

“Dos soluciones definitivas [...] para este problema de la muerte: o se cree en la otra vida (solución religiosa tradicional) o la solución estética: ante el dolor de desaparecer, una determinación suprema y difícil de quedar. Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable”.

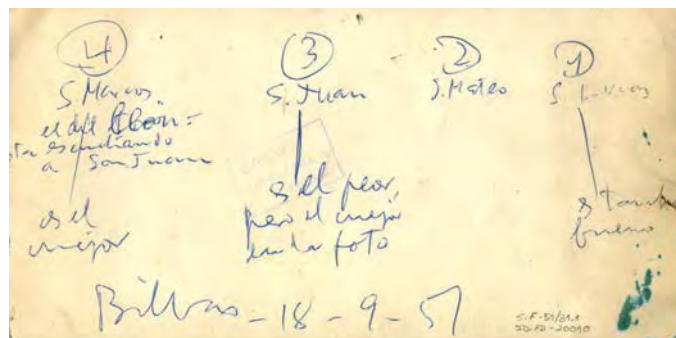
Y en *Ida y regreso del hombre en el paisaje*¹⁹:

“Así va imaginando el artista el sitio entres sus manos y efectúa sus descubrimientos y construye esa morada eterna: el ser estético. Podría preguntar alguien cómo hallar a Dios en el arte. Una contestación terminante recibimos de la cultura agustiniana al asomarnos al montaje espiritual de sus estatuas”.

Estas nociones son fundamentales para entender su peculiar sentido religioso, sustentado en unos principios estéticos como resolución del sentimiento trágico de la vida.

3.1.1. VACIAMIENTO DE LA ESTATUA

Antes de afrontar la estatuaria para Arantzazu, en 1949, Oteiza ha realizado *Estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra* (fig. 1 y 2), donde cada figura porta un libro que permite identificar iconográficamente a cada imagen. En ellos estudia la cuestión del vaciamiento de la masa, pero finalmente, más que una interacción real con el espacio lo que parecen transmitir es una sensación de aplastamiento.



1, 2.. *Estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra*, 1949. 45 x 12 x 87 cm. En el anverso indica: “Querido Carlos Lara ¿Qué sería de las nuevas catedrales sin nosotros?”. Archivo Museo Oteiza FD-20010.

17 Ibídem, p. 104.

18 Ibídem, p. 105.

19 Ibídem, p. 106.

En este sentido, hemos incluido en la narración visual²⁰ una serie de dibujos y collages en los que se aprecian claramente los recursos que emplea Oteiza para conseguir sus objetivos escultóricos.



3. Dibujo que acompaña a un texto en el que explica la fórmula para estudiar la estatuaria de Arantzazu.
Archivo Museo Oteiza FD-15393 (Detalle).

Cuando Jorge Oteiza está preparando los bocetos para su selección como escultor, realiza un escrito²¹ en el que detalla el proceso de trabajo, indicando que primero define la estructura mediante dos haches superpuestas (fig. 3):

“Estoy haciendo unos bocetos de apóstoles para Aránzazu [...]

He andado con dificultades al comienzo ya que debo abandonar el clima formal en que estoy preocupado últimamente de las figuras debilitadas interiormente y sujetas al hiperboloide.

Y esto es lo que deseo anotar: la fórmula para este trabajo:

1º Dibujo con un canon que he preparado en dos haches.

2º La escultura: monto el bulto general que llene plenamente en tres dimensiones su cajón espacial. Encima dibujo las dos haches. Pongo los volúmenes de los brazos y las piernas. Y sobre ellos dispongo las masas de los ropajes. Me atengo a este planteo tan sencillo y los resultados se dan inmediatamente y con evidente personalidad y provecho. El apóstol es lo último en que pienso. El error, el haber pensado en él desde que iba a poner el barro. Ahora sin pensar en él, acude, está aquí sin llamarle. Creo escribí en algún lado, hace mucho tiempo, que el problema principal es mecanizar sencillamente un concepto formal, el funcionamiento de la estatua. Ahora puedo agregar en este orden ontológico de los factores: el bulto, lo geométrico y lo vital”.

Efectivamente, cada figura del Friso de los apóstoles está estructurada con la superposición de dos haches, lo que genera tres huecos dispuestos verticalmente en cada apóstol.

En algunos de los estudios que realiza para las figuras del Friso, Oteiza realizará un vacío semicilíndrico continuo, pero se dará cuenta que el hiperboloide como figura abierta e incompleta, y la sucesión de espacios cóncavos, son los que generan la energía que activa el espacio escultórico, sobre todo de la estatua antropomorfa. En un audiovisual²² Oteiza observa el paisaje de Arantzazu y señala:

20 Narración visual, apartado 1.2. Friso de los apóstoles.

21 Archivo Museo Oteiza FD-15393.

22 “Oteiza en el santuario de Aránzazu”, 1988, 25 minutos. [Oteiza, acompañado de Ion Intxaustegi, da instrucciones al cámara para grabar exteriores de la basílica de Aránzazu en un día lluvioso. Explica la relación

“Mira toda la geología esta, los montes son como los apóstoles, ves, son abiertos, fíjate es un medio cilindro, otro ahí, otro allá... y así siguen [...] están en los apóstoles, está identificado, está hecho por el paisaje, yo no lo he hecho, ...los apóstoles estos, los apóstoles yo he mirado donde estaban, y estaban hechos, yo no he hecho más que interpretarlo, pasarlo, he hecho de puente, de traductor, eh! de traductor...”

Posteriormente, Oteiza explicará²³:

“El espacio libre o proporción vacía, constante de la escultura contemporánea, o pertenece al sitio que la escultura ocupa o pertenece a su propia naturaleza, como campo vivo de energía. Observo esta relación: a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente, o totalmente ajeno, a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada, un espacio libre más activo. [...] me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas”.

En los textos, Oteiza menciona en ocasiones: “fusión de unidades” o “fusión de elementos livianos”. Sólo el título de la obra *Unidad triple y liviana* (fig. 4, izquierda) resume esta idea; tres módulos o unidades de poco peso que se repiten. El término fusión será aplicado posteriormente por el escultor en la combinación de cuboides o en sus construcciones vacías por la fusión de elementos planos o curvos. En estas esculturas utilizará un módulo, y se conforman por la sucesión de este módulo que se repite con determinadas variaciones. Como resultado, se produce de nuevo una tensión entre cada una de las partes, y el todo, algo que se aprecia en la sucesión de figuras del Friso de los apóstoles .

3.1.2. EL HIPERBOLOIDE

En las entrevistas y textos que hemos recogido en esta investigación, hay una idea permanente del “arte de su tiempo”, de una escultura de vanguardia, que en el ideario de Oteiza se acercaría a una abstracción de orden racionalista y constructivista en consonancia con las vanguardias artísticas del siglo XX. Oteiza hereda de las primeras vanguardias un interés por la geometría y por incorporar al arte ciertos descubrimientos científico-técnicos. En el número de agosto-septiembre de 1952²⁴ desde la *Revista Aránzazu* le realizan una entrevista en la que el escultor muestra su preocupación por adaptarse a su tiempo:

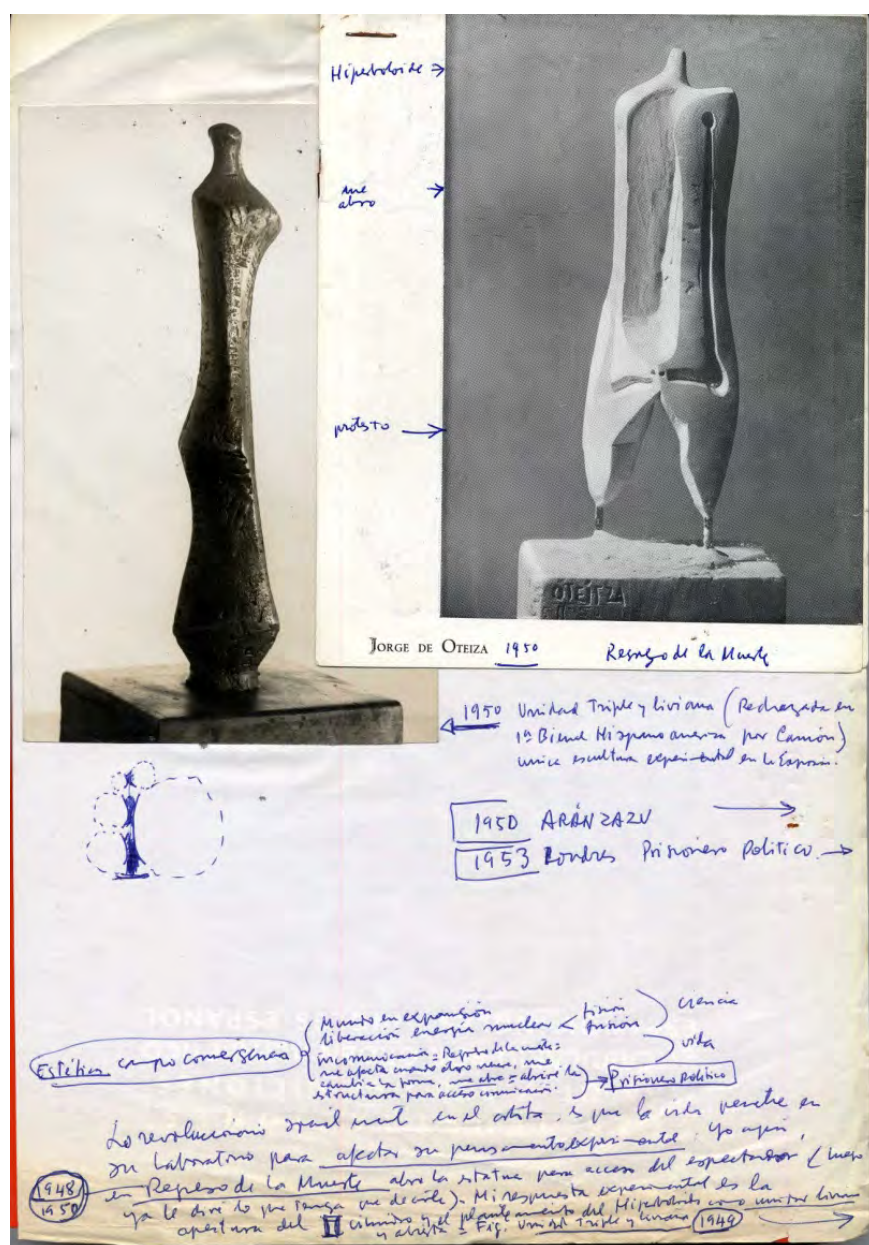
“Ciertamente, la evolución del hombre, la transformación de la vida, de la cultura determinan y condicionan la transformación del arte. No por esto se rompe la línea tradicional de la escultura, ya que la fórmula de la creación estética es constante. Pero cuando alguno de sus factores sufre cambios radicales, como ha ocurrido en la época presente con la matemática y la física, digamos concretamente en el campo estético, con los conceptos geométricos, la obra experimenta una visible y hasta chocante transformación para el gusto detenido en un determinado periodo tradicional”.

entre el paisaje cercano y los apóstoles. Luego, Oteiza graba y fotografía la fachada]. Archivo Museo Oteiza FD-9876.1':12"-2':10".

23 Oteiza, Jorge. “Propósito experimental, 1956-1957” en Oteiza, catálogo autoeditado para la IV Bienal de São Paulo, septiembre, 1957.

24 Fernan, G., “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”, *Revista Aránzazu*, XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-septiembre, 1952, pp. 266-269.

Cabe preguntarse entonces, cómo es ese *arte nuevo*, ese *arte de su tiempo*. Antes de serle adjudicada la obra de Arantzazu, Oteiza realiza en 1950 dos obras claves en su trayectoria *Unidad triple y liviana* (fig.4, izquierda) y *Figura para regreso de la muerte* (fig. 4, derecha). En *Unidad triple y liviana*, define la activación de un espacio generado por las concavidades que produce el hiperboloide, y la fusión de estas unidades se revela como la clave espacial de su estatuaría. Como muestra en el dibujo que realiza bajo la imagen de *Unidad triple y liviana* (fig. 4), las concavidades activan el espacio circundante, el centro de la escultura se sitúa en el exterior, implicando al espectador.



4. *Unidad triple y liviana*, 1950 y *Figura para regreso de la muerte*, 1950. Archivo Museo Oteiza FD-22773.

En *Figura para regreso de la muerte* consolida su idea de vaciamiento de la masa haciendo que el hueco central genere una energía y actividad espacial que pone de relieve precisamente la materia ausente, lo que nos falta. La figura se representa mutilada, recordándonos a un animal sacrificado. Este vaciamiento implica eliminar lo tangible y corruptible para sustituirlo por un vacío intangible e incorruptible²⁵.

25 Para el desarrollo de estas cuestiones ver Manterola Armisén, Pedro. La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 11-16.

Sobre *Figura para regreso de la muerte* escribe²⁶ Oteiza:

“Respondía a mi debilitamiento del cilindro al abrirlo al exterior y transformarlo en hiperboloide. Con estos pensamientos, de la masa desocupada y abierta a los demás, comencé a idear los apóstoles para Aránzazu”.

En el documento (fig. 4), indica dos fechas “1950 Aránzazu” y “1953 Londres Prisionero Político” situando detrás de cada uno de los epígrafes una flecha. En este documento escribe: “Mi respuesta experimental es la apertura del cilindro y el planteamiento de hiperboloide como unidad liviana y abierta”. Por tanto, a partir de 1949-1950, y tras el hallazgo del hiperboloide y la fusión de unidades livianas, que coincide con la adjudicación de la estatuaría para Aranzazu, Oteiza bifurcará su desarrollo en indagaciones de expresión figurativa, como el proyecto de Aranzazu y otros similares, y en experimentación abstracta, a partir de ideas vinculadas al *Monumento al prisionero político desconocido*²⁷ (fig. 5).

Esta idea anterior, y la búsqueda de un espacio religioso, quedan reflejadas en una entrevista²⁸ que concede Oteiza en 1970 al P. Pedro de Anasagasti para la *Revista Aránzazu*:



5. Maqueta del *Monumento al prisionero político desconocido*, 1953.

“Yo cuando tuve que dar forma a los Apóstoles, no es entonces que dije: voy a hacerlos cóncavos, puesto que así representarían que todo lo dieron por Cristo. No, yo no actué así nunca. Siempre mi escultura ha respondido a una experimentación como lenguaje, y cuando he tenido algún compromiso de trabajo, lo primero que he hecho es, lingüísticamente, poner en claro la situación de mis medios, de mi estilo en esos momentos, para comunicarme. Antes de Aránzazu, cuando yo ni sospechaba que algún día tendría que hacer Apóstoles, me encontraba descontando estatua, razonando con formas cóncavas, silenciando expresión. [...] en el libro sobre mí de la editorial Alfaguara²⁹ [...] ilustré [...] este periodo inmediato anterior

26 Pelay Orozco, M. Op. cit.; p. 265.

27 Esta obra fue el envío de Oteiza para el Concurso Internacional de Escultura Monumento al prisionero político desconocido, que tuvo lugar en Londres en 1953.

28 Anasagasti, Fr. Pedro de, “Nuestras entrevistas: Jorge de Oteiza, escultor. Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Aránzazu. La fachada de la Basílica de Aránzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), Enero 1970. Archivo Aránzazu XLIX-n. 479, pp. 42-46.

29 Fullaondo, Juan Daniel, “Oteiza 1933, 68.” *Nueva Forma*, Biblioteca de Arte 19, 18, 17, 16, 15, 14, 1968, p. 51.

al de Aránzazu. En una de ellas, “Regreso de la muerte” puede verse el prototipo o modelos de los Apóstoles. Ensayo aquí espacio religioso, antes de precisar su aplicación y mucho antes de conocer asimismo que, para el sentimiento profundo del espacio de mentalidad vasca, todo espacio vacío, plano o concavidad vacío, es espacio religioso. La recuperación precisamente para nosotros de esta sensibilidad estético-religiosa, casi totalmente borrada, ha sido para mi uno de los objetivos tratados en esta estatuaría para Aránzazu”.

Arantzazu representa para Oteiza una verdadera prueba, le enfrenta a la figuración y la representación de un tema, cuando él se encuentra ya posicionado en el camino de la abstracción. Si partimos de un concepto de escultura clásica, masa y representación, el escultor aplica a ambas cuestiones su idea de vaciamiento de la masa y de silenciamiento de la expresión.

Vemos como en este momento, Oteiza se aleja de la relación del hueco y la masa que había ensayado anteriormente en obras como *Mujer con niño mirando con temor al cielo*, 1949, y que le acercaban a la estética de Henry Moore. El 2 de octubre de 1951 le preguntan a Oteiza en una entrevista³⁰ si imita a Moore, él responde:

“Espero superarle antes de dos años en la próxima Bienal Hispanoamericana. Me parezco a él en la aparición de los huecos en la estatua. Pero la estatua de Moore es la antigua, pasada y perforada, en un intento de renovación y liberación. Yo espero demostrar que el porvenir de la escultura está en el planteamiento de los elementos livianos, de cuya fusión se desprenda una auténtica y nueva energía estética: la transestatua. Yo he buscado una unidad de cilindro comido por los lados con centros en el exterior, una unidad de energía, no de masa. No se trata de deshumanizar la escultura. Los abstractos no dan con los parecidos; yo, sí. Es algo de una enorme ambición religiosa y formal”.

Por tanto, su objetivo es pasar de una estatua-masa, a una estatua-energía, que él define³¹ como transestatua, utilizando para ello la figura geométrica del hiperboloide:

“Mi verdadera y fértil apertura del cilindro me funcionaba ya como conversión del cilindro en hiperboloide, al debilitar su masa desde el exterior como cuando uno a mordiscos, de una manzana descubrimos entre dos dedos su sustarra o hiperboloide, elemento de liviana densidad pero enriquecido en redondo con un activísimo potencial de energía. Y ese fue mi planteamiento frente al hueco por fisión de la masa en Moore, mi vacío obtenido por fusión de estos elementos livianos (ver mi Monumento al Prisionero Político Desconocido...)”.

El 1 de diciembre de 1953, Oteiza escribe³² *La escultura en el Exterior*, puntualizando lo que significa el hiperboloide como Unidad:

“Aclaraciones.-El Hiperboloide.- En el sistema personal del escultor, es empleado como unidad simbólica de la energía en expansión. Como estructura, como símbolo actual del sentido comunicante de las formas, como concepto rector en la conjugación de las partes. Se descubre en el dibujo³³ de la composición general y en los enlaces particulares de las formas.

30 Clavería, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaría para Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8.

31 Pelay Orozco, M. Op. cit.; p. 193.

32 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

33 El dibujo se ha incluido en la narración en imágenes, en el apartado.

Explica los vacíos tanto en el orden estético como en el religioso. [...]Esta forma se hallará en determinados lugares de la estatuaría [...] las imágenes de los Apóstoles, todo participa en su grado conveniente del valor expresivo de esa figura ideal nueva. [...] La conclusión estética es ésta: La solución de una forma está fuera de sí misma. La conclusión religiosa: El ser católico es ser fuera de sí mismo. Conclusión moral: Se conserva o se gana solamente lo que se da. Quien da la vida, tiene Vida. Quien da la muerte, tiene Muerte”.

3.1.3. DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA

El *Debilitamiento de la expresión figurativa*, es un estado a punto de apagarse, de silenciarse. Podría decirse que, por un lado, trata de llevar la figuración al límite de la abstracción, y por otro, analiza la dependencia entre lo que está y lo que no está, entre la materia tangible y el espacio. El intento es reducir expresión y masa al mínimo para poner de manifiesto ese vacío al que el artista quiere enfrentarnos. Al mismo tiempo, determina una preocupación que se inicia en Arantzazu con los relieves en negativo y que será constante en sus obras posteriores la idea del positivo-negativo. Esculturas en las que lo que tienen y lo que no tienen están en una lucha permanente. Obras en las que “lo que no tienen”, el negativo, se convierte en positivo, y lo que vemos es la presencia de una ausencia (fig. 6, 7 y 8).

En relación a esta idea el escultor añadirá³⁴:

“Se me aconseja que debo “humanizar”, pero a nadie se le ocurre advertirme que debo “espiritualizar” y menos como habría de hacer. Tengo que reflejar el alma por el tratamiento de los cuerpos materiales, alterándolos por la fuerza cristiana del amor y la caridad”.

Por tanto, los procedimientos escultóricos para estructurar y reducir la masa escultórica en busca de una nueva estatua serían:



6,7. Los dos elementos que componen *Ensayo sobre debilitamiento de la expresión figurativa*.



8. *Ensayo sobre debilitamiento de la expresión figurativa*. Colección Museo Oteiza FD-1512 y FD-1513.

34 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Del mismo informe se conserva en Arantzazu una copia encuadrada con la referencia Arm.5-balda6-número6, que se incluye completo en el apartado 1. Informe de los artistas a la Pontificia comisión de Arte Sacro en Italia justificando y defendiendo el proyecto.

- Superposición de dos haches.
- Vaciamiento de la estatua.
- El hiperboloide. De la estatua-masa a la estatua-energía, la transestatua.
- Fusión de elementos livianos.
- Debilitamiento de la expresión figurativa.

La figura geométrica del hiperboloide se convierte en la clave, los espacios cóncavos que genera esta unidad abierta activan el espacio circundante, situando el centro fuera de la escultura. Oteiza quiere resolver Arantzazu desde la modernidad, y lo justifica precisamente desde el vacío, en ese espacio-tiempo en el que queda incluido el espectador.

4. PROYECTO DE RELIEVES PARA LA BASÍLICA	111
4.1. RELIEVE MURAL PARA LA FACHADA. DATOS CRONOLÓGICOS Y TEMÁTICOS	111
4.2. APROXIMACIÓN A LOS TEMAS	116
4.3. RELIEVES EN EL INTERIOR	120

4. PROYECTO DE RELIEVES PARA LA BASÍLICA

4.1. RELIEVE MURAL PARA LA FACHADA. DATOS CRONOLÓGICOS Y TEMÁTICOS

En relación al planteamiento de relieves para la fachada, ya el 30 de abril de 1952¹ Oteiza escribe al P. Lete comentándole que representará en el relieve rehundido la paralización de las guerras que se disputaban en el momento en que apareció la imagen de la Virgen de Arantzazu, y lo vinculará con costumbres populares vascas, concretamente con los makil-dantza (fig. 1):

“Hasta ahora he cumplido mi tiempo ensayando todas las soluciones que a mi entender hubieran sido posibles en escultura. Ha sido la etapa previa y la más ingrata, la más oscura, puesto que no he debido definir nada sin antes probar una infinidad de caminos y variaciones, de los últimos de los cuales sacaron alguna fotografía los arquitectos. Ya de acuerdo en el modo en que se va a desarrollar la plástica de la fachada exterior he comenzado a concretar los relieves, a aumentar técnicamente la energía y la claridad del conjunto y a puntualizar los temas que en los relieves centrales expresarán escenas de nuestro makil-dantza como homenaje y sentido de la Nueva Andra Mari del exterior. En los relieves de la periferia, escenas de guerreros –apaciguamiento de nuestras luchas fratricidas entre ñacinos y gamboinos, como usted me insinuó²- paralizados, tocados sobrenaturalmente por la aparición de nuestra Señora de Aránzazu. Como el trabajo ha de ser realizado sencilla y directamente sobre la sillería del muro, éste puede ir avanzando, pasando a ser lo más urgente la realización del friso de los Apóstoles que conviene esté terminado para el momento de la ejecución de los relieves y de la colocación de la Andra Mari.

Creo que la fachada se identifica escultóricamente con nuestro carácter por su sobria elementalidad. Repentinamente se eleva y se une, en el centro del espacio total de la fachada, la Andra Mari con la línea desnuda del friso de los Apóstoles. El relieve intermedio, lleno y plano inciso y duro, integra nuestra historia en un canto de paz. Comentaba el P. Eulate que es un original retablo en el exterior. Confío en que conseguiré en los bocetos finales, rotundamente el objetivo religioso y estético que hemos venido persiguiendo y en cuyo camino estamos ya finalmente”.



1. 27839 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Foto Car / Vicente Martín. 1948. Celebración de una boda y de una comunión en el santuario de Arantzazu. Novios y padrinos entre dantzaris. 1948.

1 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.17.

2 González de Durana, p. 153 señala que el mantenimiento de estos temas, entraba en contradicción con la idea de los arquitectos, quienes en carta de octubre de 1951 habían indicado que un asunto de esta naturaleza, tan local, convenía trasladarlo a un lugar más íntimo y recogido, como el nártex.

El 14 de mayo de 1952³ Oteiza escribe de nuevo al P. Lete comentándole que quizá resulten catorce apóstoles, y en relación al conjunto indica:

“Respecto al contrato, ahora en verano que tomaré DM., el primer contacto práctico en Aránzazu con mi trabajo, podremos hacerlo como son sus deseos. Entonces podremos con la extensión suficiente puntualizar también todo lo referente a la unidad de los temas y la estatuaría”.

En el número de agosto-septiembre de 1952⁴ explica Oteiza para la revista Aránzazu:

“Calculo que en conjunto tendré que realizar más de cien figuras, de muy distinta proporción y carácter. Cada zona de la basílica condiciona los motivos y su desarrollo formal. En la zona exterior, en la fachada, ya está decidido el contenido expresivo y su distribución. Un muro de doce metros por doce, con profundos relieves internos con escenas de nuestro makil-dantza y episodios guerreros, con ángeles, de las disputas entre ñacinos y gamboínos de la época de la Aparición. En la parte baja del muro un saliente friso con los Apóstoles y en la parte alta una Andra Mari actual, una Asunción, con la maquilla de los danzaris y Jesús. Es como un apaciguamiento de la Virgen, quisiera que como un violento mensaje de paz. Por esto dudo en el tratamiento de los apóstoles”.

El escultor parece tener muy claro el contenido temático del relieve mural, su distribución y la concepción escultórica en profundos relieves. En la parte alta, maneja las opciones de Andramari y Asunción, como se confirmará después. Nos confiesa que duda, a la vista del conjunto, del tratamiento del friso de los apóstoles.

El 1 de diciembre de 1953 Oteiza escribe a la propiedad un interesante texto titulado *La Escultura en el Exterior*⁵ del que lamentablemente se ha extraviado la segunda página, donde se especifican los temas del planteamiento de relieve para la fachada (fig. 2 y 3), no obstante, podemos leer lo siguiente:

“Distribución.- Un Friso de los Apóstoles y un Muro con 16 relieves y una representación en lo alto, saliente, de la Asunción de la Virgen.

El relieve mural.- Se distribuye el plano mural en 16 relieves o fragmentos. Para resumir el desarrollo del tema, los vamos a contemplar dispuestos en 5 pisos o bandas horizontales, ordenados de abajo arriba (1,2,3,4 y 5) y de izquierda a derecha (a,b,c y d).

Piso 1 (Históricamente representa el grado más estático y popular)

a/ El trabajo (Unos pescadores)

b/ La tristeza (Hay una mujer con el hijo apretado en los brazos)

c/ La oración (Labradores rezando el Angelus). Solución de la tristeza.

d/ Versolaris (La poesía popular, la sensibilidad colectiva).

[Falta la segunda página del documento⁶].

zonas de contraria dirección y distinta amplitud [...].

3 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.18.

4 “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”. Fernán G. Revista Aránzazu. 1952 (XXXII, n. 331) Fasc. 8-9. P. 267.

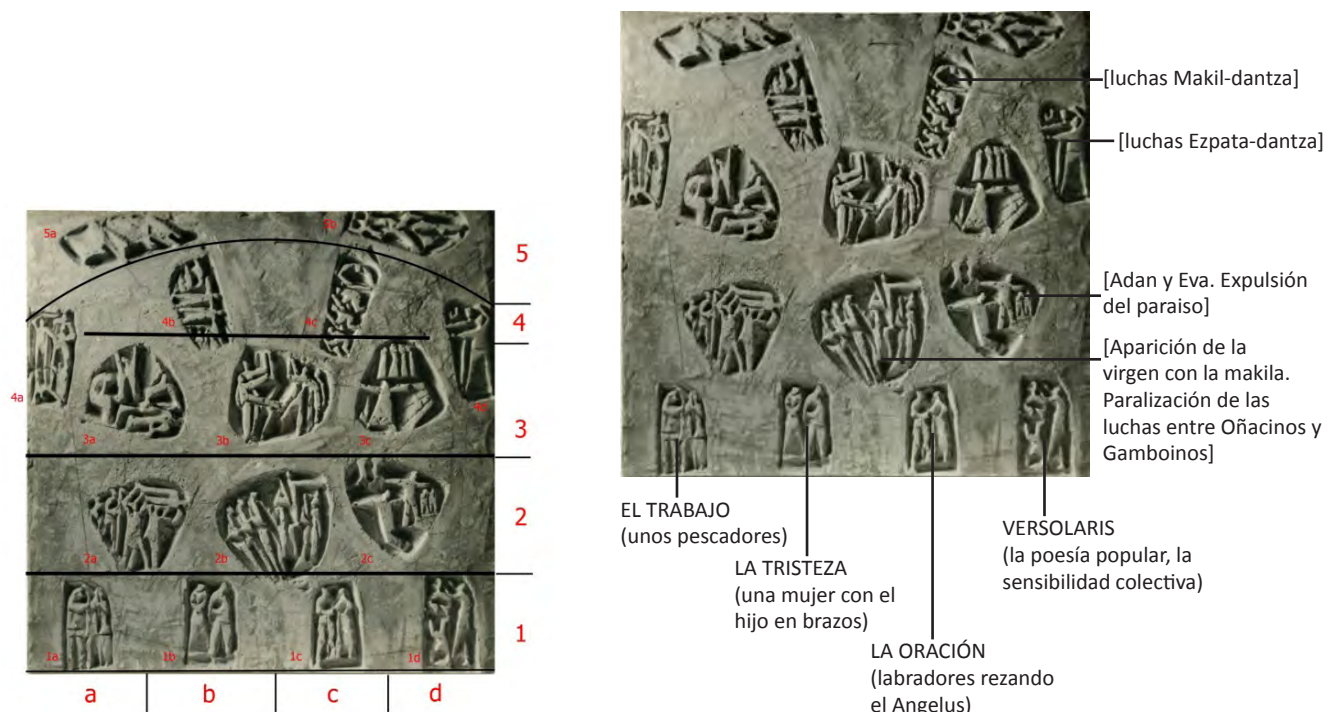
5 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

6 Me consta y le agradezco a Joseba Echeverría su empeño en localizar esta página pensando que pudiese estar traspapelada.

La superposición de las dos figuras geométricas opuestas, el círculo y la hipérbola, que rigen la distribución de los relieves, producen la expresión simultánea de estabilidad y desequilibrio (se cierran o guardan y se abren o desprenden) en una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura [...].

La Claridad.-No hay escultura religiosa monumental o pública, sin pensamiento constructivo y sin profundo contenido moral. Ambos postulados han de ser exigidos desde el momento histórico en que la obra se produce. Lo permanente y valioso dependerá de ello y de su directa traducción, clara y elemental. Me refiero a la claridad de la verdad, no a la facilidad aparente, a la falsificación a la vulgaridad. El proceso del trabajo resulta así bastante complicado y difícil y solamente al final se define todo orgánicamente. Entretanto, definitivamente, no se tiene nada. Por fortuna, este trabajo del escultor ya está resuelto y el último aspecto práctico en que trabaja ahora es la elección de la técnica del modelado para el relieve, de modo que las figuras aparezcan apoyadas en la parte externa manteniendo la tensión superficial del muro y quedando al mismo tiempo fuertemente definidas por la luz”.

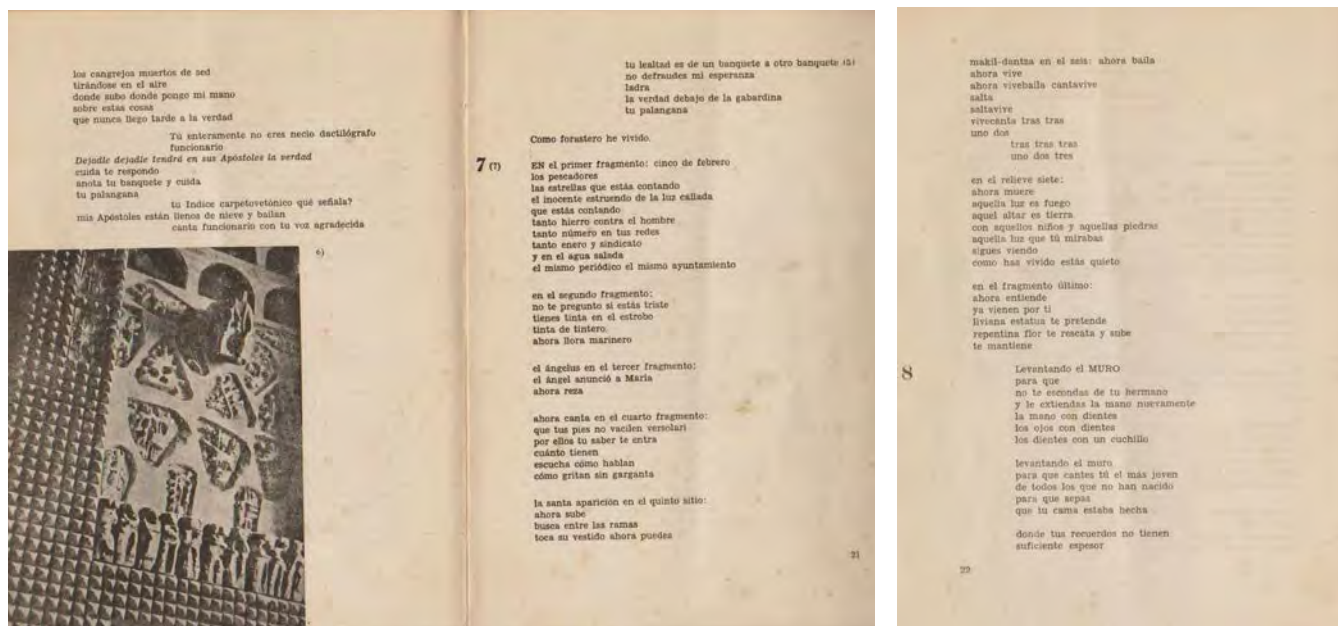
El escrito precedente es muy conciso, y nos ayuda a entender la temática descrita en su planteamiento de relieve, aunque parte del misterio se mantiene en esa segunda página desaparecida. En cualquier caso, parece que se decanta por la imagen de una Asunción en lo alto del muro, y que en el proceso escultórico del friso define todo orgánicamente y en conjunto, y le interesa especialmente que las figuras aparezcan apoyadas en parte externa del muro, manteniendo así la tensión superficial y que al mismo tiempo, quede un relieve definido fuertemente por la luz.



En su poemario *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*⁷, escrito del 29 de enero al 12 de febrero de 1954, Oteiza muestra sus sentimientos ante la paralización de las obras. En el poema nº 7 (fig. 4 y 5), describe algunos de los temas representados en el relieve mural; en el primer fragmento identifica a unos pescadores y las redes, en alusión a la tradición pesquera del País Vasco. En el segundo fragmento, se refiere a la tristeza. En el tercero, al Ángelus, devoción de origen franciscana, en el texto anterior alude Oteiza a dos labradores que interrumpen su trabajo en el campo para rezar, una escena que se repetía diariamente en las zonas rurales del País Vasco. En el cuarto fragmento menciona a los bertsolaris, quienes se dedican a cantar e improvisar versos en euskara y a los que Oteiza identifica en el texto anterior con “la poesía popular. La sensibilidad colectiva”. En el quinto fragmento habla de la “santa aparición” refiriéndose a la aparición de la Virgen de Arantzazu. Cita un sexto fragmento mencionando la makil-dantza, y un séptimo y otro último fragmento, con un contenido más poético que temático.

Junto al poema nº 7 incluye esta aclaración:

“Se levanta el muro exterior, desde el fondo del lugar que ocuparán los Apóstoles. El muro contiene un relieve hundido distribuido en fragmentos, con una imagen saliente en lo alto de la Asunción de la Virgen. La fotografía da una idea de la fachada, aunque sólo expresa una situación abstracta en el estudio del trabajo para los relieves que relaciona simbólicamente la vida del pueblo vasco con su guerra civil, entre gamboinos y ñacinos, apaciguada en los días de la santa Aparición. Con siete relieves que se dominan en un solo golpe de vista, como a luz de un relámpago, se une el friso con la Virgen, haciéndose visible el concreto mensaje de necesidad de paz y de fe ardiente que contiene la estatuaria. No es este el sitio para más explicaciones”.



4, 5. Poema nº 7 escrito por Jorge Oteiza en 1954 tras la paralización de los trabajos de Arantzazu. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, E.F. Aránzazu, Oñati, 1954, pp. 20-23.

7 Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Pro manuscrito. E.F. Aránzazu, Oñati, 1954. Se imprimen 105 ejemplares en la imprenta de Aránzazu, abril de 1954. En 1990 Oteiza recoge este poemario en *Existe Dios al noroeste*, en ese momento elimina algunas notas y en este caso, la transcribe en pasado y con ligeras variaciones, iniciándola en “El muro contenía [...] a la luz de un relámpago. Luego vaciado el muro y con una Piedad en lo alto”.

Los artistas se dirigen a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia⁸, en una fecha sin concretar posiblemente a finales del 1954⁹, en una carta que firman conjuntamente los pintores Néstor Basterretxea, Pascual de Lara y el escultor Jorge Oteiza justificando sus trabajos, en el informe citan:

“La fachada, con sus relieves escultóricos, será un cántico de paz dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, culminación de la Teología Mariana en nuestros días, y festividad que desde muy antiguo fue la principal del Santuario”.

Bajo el epígrafe *Explicación preliminar a los informes de escultura y pintura para la Nueva Basílica de Arantzazu*, presentan los artistas sus informes. En primer lugar aparece es el de Jorge Oteiza estructurado en los epígrafes: *Lugar y pensamiento*, *El Friso*, *El relieve mural*, *Nota*, *En resumen*, *Observaciones*, y finalmente una serie de fotografías comentadas. Relacionado con la fachada, resaltamos lo siguiente:

“Lugar y pensamiento.- La escultura está destinada al exterior, para completar la arquitectura de la fachada. Concretamente el escultor ha de construir un friso de piedra, de 12 m. de ancho por 2,70 de alto y medio metro de espesor, cuya función es unir las dos torres y servir, con su fondo, de base al gran tablero frontal, un cuadrado liso de piedra de 12 m. de alto. [...]

El relieve mural.- El espacio intermedio entre el friso y la imagen de la Asunción, se ha subdividido en fragmentos que serán tratados como un relieve hundido, en el que la parte exterior de las figuras concebidas como secundarias y con un gran sintetismo será la misma superficie lisa del muro, con el fin de que quede bien definido por la luz y no debilite la tensión superficial y arquitectónica del frente. Los motivos serán populares, con escenas de la guerra que apaciguó la aparición de la sagrada Imagen. Su distribución ha sido calculada superponiendo dos sistemas de composición, uno estático y otro dinámico, proporcionando a cada fragmento inmovilizado por la aparición, una naturaleza móvil y simultánea y a las zonas libres no alteradas por el relieve, una expresiva energía” .



6. Portada del informe que remiten los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, finales de 1954.

-
- 8 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6, un ejemplar encuadernado en tapa de tablex perforado de este mismo informe que se compone de 47 páginas, y se complementa con fotografías, planos y dibujos de los proyectos de los tres artistas. Ver narración visual segundo período de Arantzazu 1964-1968.
- 9 Se determina esta fecha porque Oteiza indica en este informe que se dirigió a la Comisión de Arte Sacro hace ya un año. Concretamente fue el 1 de diciembre de 1953. También lo confirma un el documento conservado en el Archivo Museo Oteiza FD-8357, fechado en 1964 y en el que Oteiza indica en su primera línea: “Cuando se confeccionó la Memoria enviada a Roma, hace 10 años”. Javier González de Durana, fecha este documento en el primer trimestre de 1955, pág. 181.

Interesa observar que la portada que acompaña a este informe es una fotografía de la fachada con el planteamiento de relieve nº 07 (fig. 6). Lo que nos lleva a pensar, que sería, el que más se acercaba a sus búsquedas antes de la primera paralización en 1954.

Comprobamos que Oteiza vincula la temática religiosa con la historia y tradición del pueblo vasco, pero al margen del tema subyacente, a Oteiza le interesan aquellos componentes que él considera que constituyen su escultura. Y llevará esos temas al límite de la abstracción, y también al límite de lo posible en lo religioso-histórico a beneficio del resultado escultórico. Como anota en el documento FD- 3146¹⁰ lo que hace es la “*fabricación de la imagen*”, quedarse con aquello que le conviene para resolverlo desde el punto de vista escultórico.

4.2. APROXIMACIÓN A LOS TEMAS

Hemos analizado los borradores de contrato y el contrato que firma Oteiza con la propiedad el 10-14 de agosto de 1954. En ellos se detalla el encargo de las obras y las obras a realizar de forma genérica. Sin embargo, algunos documentos conservados en el archivo de Arantzazu concretan varios de los temas. En un documento¹¹ sin firmar¹² pero que podría haber escrito el P. Omaecheverría, se detallan temáticas para la decoración del ábside, nártex y cripta. Los tres primeros folios, están contenidos bajo el título: “*Para la parte central del ábside*”:

“1.-EL PLAN PRIMITIVO

Cristo es como el principio de unidad [...]. De El reciben sus gracias la Virgen Stma., los Angeles, Adán y Eva –el paraíso, los justos [...]

2.- CAÍDA

Desorden y caos introducido por el pecado de Adán y Eva. Tristísima condición del género humano. (“El hombre vive corto tiempo y lleno de miserias”: Job, 14,1): Adán y Eva arrojados del paraíso; algunos raros justos del antiguo Test. Gimiendo bajo el peso de la maldición divina, mirando ansiosos al Redentor; recibiendo algunos rayos del sol. El gentilismo –sacrificios humanos. El Judaismo-Fariseos y Saduceos; el becerro de oro: guerras y luchas fratricidas; enfermedades, muerte.

3.- REPARACION

4.- La aparición de la Virgen de Aránzazu – El Camarín con la Virgen – a los dos lados S. Martín de la Ascensión y S. Ignacio- Continuación de la obra redentora por mediación de la Virgen de Aránzazu

En los lienzos laterales, continuación de la obra redentora y medianera; sobre todos sus frutos en la Orden franciscana (a un lado) y en las Provincias vascas (a otro lado) – Episodios y personajes”.

A continuación y bajo el título “*Síntesis cósmica – eucarístico –mariana*”, para la decoración del nártex, relaciona dos textos “*Rubum quem viderat Moyses*” y “*Locus in quo stas terra sancta est*”, donde

10 Archivo Museo Oteiza FD-3146 [Notas para Aránzazu].

11 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.1.

12 Monforte García, Isabel, Op. cit.: p. 139. Señala que el autor puede ser el P. Ignacio Omaechevarría.

establece una vinculación entre Moisés y la zarza ardiendo, con el pastor Rodrigo de Balzátegui y el espio en que aparece la Virgen. En el libro¹³ *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*, que Oteiza tenía en su biblioteca personal, subraya este mismo episodio.

En ambos textos se establece una vinculación, por un lado, entre la Virgen de Arantzazu y cómo es encontrada por el pastor Rodrigo de Balzátegui; que tras escuchar el sonido de una campana, se acerca hasta el espio donde se hallaba la imagen. Después de la aparición de la Virgen se apaciguan las guerras entre oñacinos y gamboinos y finaliza una periodo de gran sequía. Por otro lado, en el pasaje bíblico¹⁴ de Moisés y la zarza ardiendo, en el que Moisés se acercó a ver una zarza que ardía y no se consumía. Desde ella, Dios le habló indicándole que debía regresar a Egipto y liberar a su pueblo de la esclavitud, a los hijos de Israel.

En el texto citado anteriormente¹⁵, para el Ábside indica como tema central, la Eucaristía señalando su representación y subdividiéndolo en los epígrafes:

- I) “MUJER VESTIDA DEL SOL [...] pueden escogerse otras fórmulas, como la Anunciación, colocando Hostia Grande entre María y el Arcángel y encima Padre y Espíritu Santo [...]”.
- II) ORDEN FRANCISCANA EUCARÍSTICO-MARIANA: San Francisco [...], Santa Clara; San Antonio de Padua[...]; San Buenaventura[...].
- III) EN TORNO A ARANZAZU:
 - A.- Sucesos.-
 - a) Batalla de Pernambuco; predicación
contra la brujería; Aquelarres; los limosneros de Aránzazu; misioneros, etc.
 - b) Obras de edificación del santuario
 - c) Milagros, muertos resucitados, tullidos, enfermos, marinos, guerreros, con sus exvotos, con remos al hombro, etc...
 - d) Ofrenda del pueblo vasco (Coronación, Patronato)
 - NOTA: Estos asuntos, demasiado concretos, por ser históricos, podrían, quizá tratarse en atmósfera meta-histórica, de transfiguración y apoteosis, evitando compartimentos estancos.
 - B. -Devotos de Aránzazu [...]
 - C. -Instituciones [...]
- IV) LA NATURALEZA: Peñas y barrancos de Aránzazu. Destaca Peña del diablo con su leyenda [...]”.

Posteriormente detalla algunos temas para las Vidrieras y para la Cripta, describiendo:

“Tema central: Culpa, Expiación y Redención.- Árbol del Paraíso. Adán y Eva.- [...] Oñaz y Gamboa. Guerras, incendios, pecados...”.

13 Lizarralde, P. Adrián de, o.f.m. *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Oñate, Editorial Aránzazu, 1950, p. XLII, XLIII y XLIV.

14 Éxodo, 3. Antiguo Testamento.

15 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.1.

En el caso del ábside, los temas planteados en este texto, coinciden en líneas generales, con los propuestos en 1952 por Carlos Pascual de Lara. La explicación¹⁶ de Lara a la temática representada sería la siguiente:

“El tema fundamental de esta decoración será la Eucaristía [...]. Distribuyo los temas en tres zonas:

-En el eje, y en la parte inferior, donde se halla el camarín de la Virgen, se representará al pastor Balzátegui en actitud de asombro ante la aparición de la Virgen. El pastor surgirá de un gran espino que rodeará también el camarín. En la parte media y sobre el camarín la Sagrada Cena representará la Eucaristía, y en la parte superior una gran figura de la Virgen presidirá todo el templo. Un coro de ángeles [...] servirá de separación y ligadura al mismo tiempo de las zonas derechas e izquierda.

-En la zona lateral izquierda inferior: batalla entre oñacinos y gamboínos. Ascendiendo: frailes prisioneros. Mártires, incendios y actividades misioneras franciscanas. Descendiendo peregrinos en dirección al camarín.

-Zona lateral derecha, construcción de la nueva basílica. En la parte inferior aparecería San Francisco en actitud de levantar sobre sus hombros la nueva basílica, aludiendo a la reconstrucción de la Porciúncula. Rodeando este tema una gran zona de peregrinos y marineros también en dirección al camarín. En la parte superior una composición representando la paz y el trabajo”.

Vemos por tanto que algunos de los temas propuestos por el pintor Pascual de Lara, coinciden con los que plantea Oteiza para los relieves rehundidos. Y efectivamente, la influencia del P. Omaechevarría sobre los artistas queda constatada en un audiovisual¹⁷ en el que conversa Oteiza con el franciscano y poeta Bitoriano Gandiaga:

“¿Sabes lo que había ahí también? El Omar? Echeverría¹⁸ este... que lo traía loco al pobre Lara, lo traía loco porque veía, había uno que vigilaba, era un teólogo estupendo que vigilaba [...] pero vigilaba a todos los artistas, menos a mi que yo me acuerdo que me escurría por un túnel que había y no me vigilaba nadie, pero a los pintores, y a Lara y demás, los tenía locos con los libros sagrados, no, no y esa figura no puede ir al lado es eso porque debido a que aquí dice... [...] Lara me contaba oye estoy, me ha hecho quitar esa figura de ese profeta que iba ahí, y dice que ahí no puede ir porque es el sitio para tal cosa y lo lleva a otro lado, él todo el tiempo corrigiendo como si eso fuese una transcripción o una ilustración de la Biblia o de la teología, no era un muro teológico, eh! era un sentimiento de lo cristiano y demás alrededor de la Andramari, pero no tenía que coincidir con todo lo que sabía el teólogo”.

Así mismo, de una entrevista¹⁹ que desde el Museo Oteiza se realiza a Néstor Basterretxea, el artista dice verse forzado por los temas que le imponen:

“Entonces a mi me adjudicaron Pecado, Perdón, Expiación y Gloria, y dije, es pura metafísica

16 Monforte García, Isabel. Op. cit.; p. 141.

17 Archivo Museo Oteiza FD-9880. Conversaciones sobre la construcción de Arantzazu. ca. 1988. Conversan Jorge Oteiza, el P. Bitoriano Gandiaga y otras dos personas. Metraje: 50'. 17'05" a 17'57".

18 Se refieren al P. Ignacio Omaechevarría, escritor y Lector Provincial de Teología.

19 “Néstor Basterretxea. Arantzazu”, 2003. Audiovisual, 14 minutos. [Huércanos, Juan Pablo (guión y entrevista); Azanza, Luis (imagen y edición). Aloa Films4'. También puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=Zpuv_SaQkAY. Archivo Museo Oteiza FB-18203. Trascrito 0'58" al 1'07" y 2'32" al 3'10".

eso [...]. Como lo natural para mi entonces era ese figurativismo expresionista pues ahí me expresé. Lo que me fastidiaba era esa opacidad de los temas, lo planteo para empezar forzado por el tema que me dan los frailes y ese es uno de los defectos de la Iglesia desde su nacimiento, que exigen a los pintores que pinten de una manera figurativa lo que es una pura...misterio, Dios, eternidad, todo eso, y a mi me parece que en realidad ellos caen en eso siempre porque ellos mismos, claro, no saben cómo explicar cómo es Dios, y al fin y al cabo son hombres”.

Por último, y también en relación al ábside, estudiaremos las bases²⁰ del concurso para la decoración del ábside que se redactan en 1962²¹. Las dos primeras dan cuenta de algunos temas y cuestiones relacionadas con Arantzazu; como su situación geográfica y sus agrestes montañas. La aparición de la imagen en 1469. Enumera algunos devotos de la Virgen. Los incendios que por cuatro veces arrasaron la iglesia y el convento. Así como la proclamación de la Virgen como Patrona de Gipuzkoa en 1918. Describe la Nueva Basílica y en relación a la propuesta realizada por Lara²² diez años antes, indican:

“La solución a que llegó Pascual de Lara [...] llenaba la totalidad del muro con figuras que recordando el concepto clásico del retablo se presentaban componiendo escenas diferentes, integradas en una composición general llena de contenido simbólico [...].

La importancia que el tema propuesto tiene en el interior de la iglesia es fundamental. Así como la fachada está proyectada en tal forma que la arquitectura no es más que un soporte que permite revalorizar el gran relieve que la cubre y el friso del apostolado, el tratamiento del interior está buscando pensando en el ábside, que debe ser pieza fundamental y decisiva en la composición interna de la Basílica [...].

Habida cuenta del carácter religioso de la Basílica, su importancia en las manifestaciones de la vida religiosa de todo el país vasco, los artistas no tan solo han de mirar a la solución artística del problema, sino que han de tratar de fusionarlo con ese otro ideal, el religioso y sagrado, encuadrándolo dentro de las características que han marcado la historia del Santuario de Arantzazu”.

20 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.8.

21 Tras el fallecimiento de Pascual de Lara en 1958 y después de buscar algunas soluciones para resolver las pinturas del ábside, la Propiedad convoca un concurso nacional en 1962, que gana Lucio Muñoz.

22 Carlos Pascual de Lara fallece el 3 de marzo de 1958.

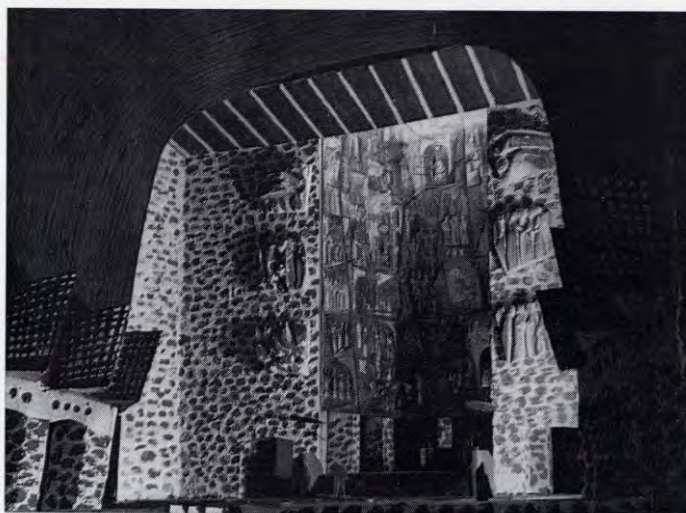
4.3. RELIEVES AL INTERIOR

Tanto en el segundo borrador de contrato –1953–, como en el firmado en 1954, aparece el epígrafe en el que le encargan a Oteiza la: “Realización de seis grupos de figuras en el interior del Santuario, en el muro de fondo de crucero y ambos lados del presbiterio”.

Se ha localizado un fotomontaje del ábside (fig. 7), con las pinturas proyectadas por Carlos Pascual de Lara en 1952, y a ambos lados del presbiterio, se sitúan los seis relieves de Oteiza. Esta imagen apareció publicada en la revista *Forma Nueva. El inmueble*²³, con el siguiente pie de foto: “interior de Aránzazu después de la incorporación de Oteiza. Compárese esta solución con la inicial del concurso que aparece en el capítulo anterior”. Se refiere al dibujo del anteproyecto que recoge el interior de la Basílica con las pinturas de Lara situadas en un plano anterior al ábside.

A la derecha, interior de Aránzazu después de la incorporación de Oteiza. Compárese esta solución con la inicial del concurso que aparece en el capítulo anterior.

Más a la derecha, “Suspensión vacía, Estela funeraria homenaje al constructor aeronáutico René Couzine” citamos a Oteiza: “Por esto puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en ese concepto de la estatua lo que tenemos sino lo que nos falta. Derivo así de lo religioso, a la estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece”.



7. Fotomontaje publicado en la revista *Forma Nueva, El inmueble*, nº 16. Mayo, 1967, p. 32.

En el Museo Oteiza se ha localizado documentación relacionada con estos relieves, en el archivo personal del escultor, en la colección de dibujos, y en su biblioteca personal.

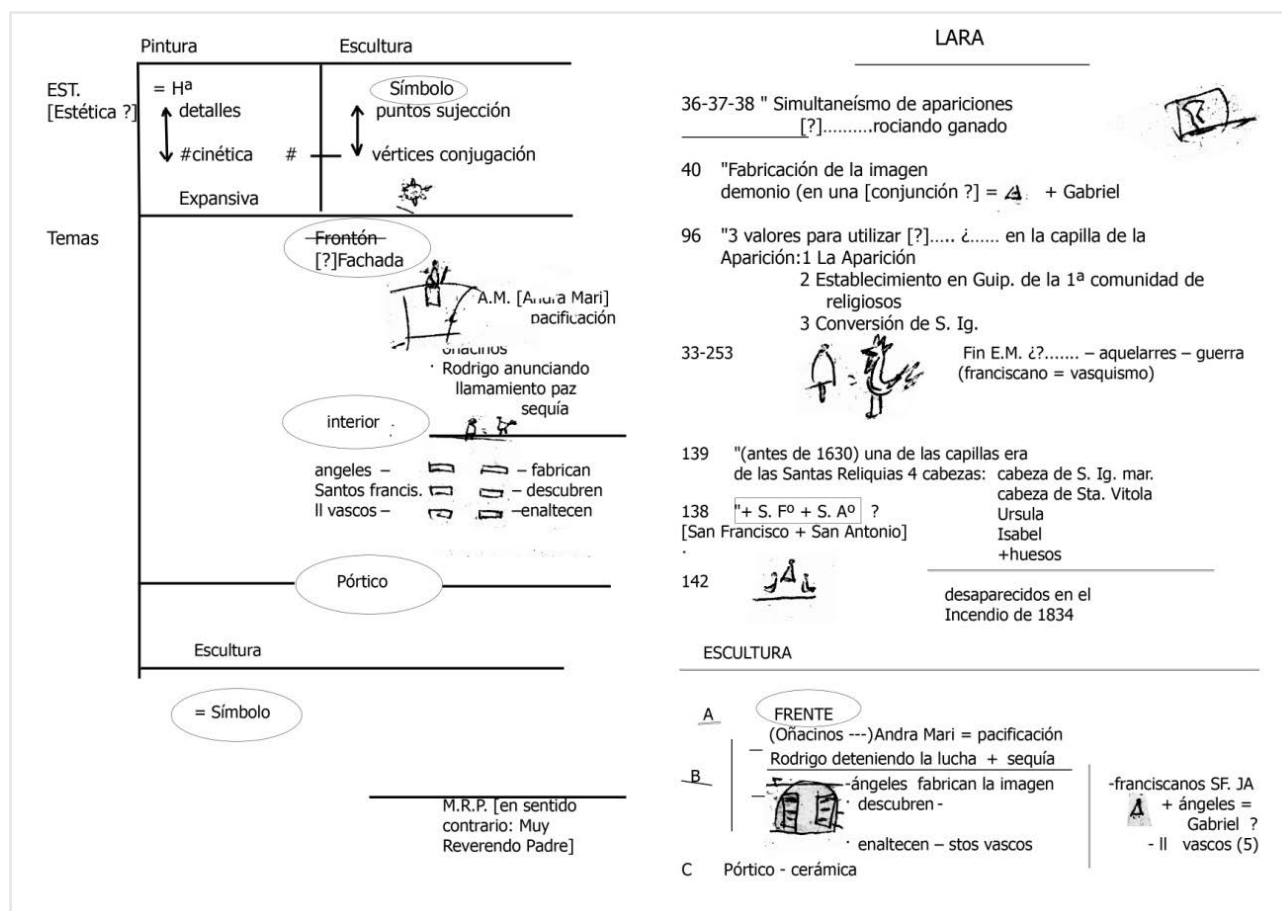
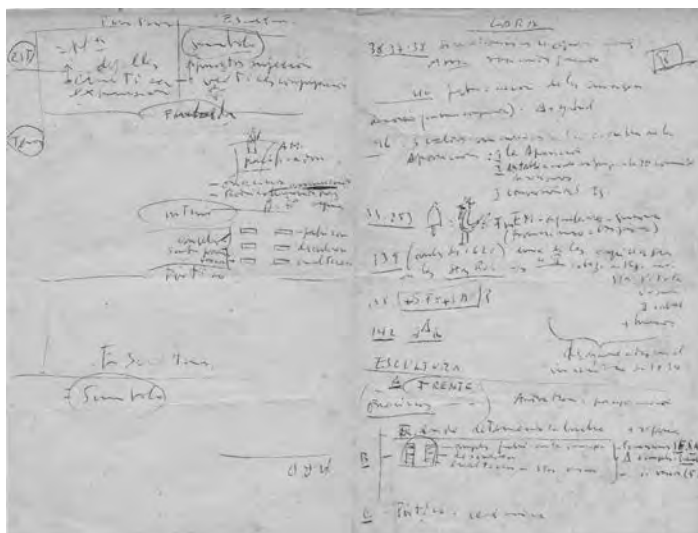
En los dibujos²⁴ conservados, Oteiza resalta la forma de medio cilindro del ábside, para relacionarla con la estructura y disposición que el artista quiere aplicar. Los cuatro primeros dibujos plantean el conjunto del ábside con los laterales del presbiterio, analizando elementos que intervienen en la composición como son el altar, el camarín de la Virgen y la imagen de la Virgen de Arantzazu, además de cálculos y mediciones.

Analiza la estructura del conjunto definiendo a cada lado del presbiterio, tres relieves insertos en formas orgánicas, siguiendo la misma idea que tenía proyectada para el relieve mural de la fachada. En dos de ellos señala con flechas la lectura de los relieves, hacia abajo en el lado izquierdo y hacia arriba en el derecho (fig. 10) y en algunos dibujos observamos que traza un círculo en el que inserta el conjunto de relieves.

23 Fullaondo Errazu, Juan Daniel (ed.). Revista *Forma Nueva. El inmueble*, nº 16. Mayo, 1967, p. 32. Se recoge también en el número monográfico que la misma revista dedica a Oteiza, Oteiza 1933, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 38.

24 Ver narración visual apartado 1.1.1.2. Relieves al interior.

El libro del P. Adrián de Lizarralde, *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*²⁵, efectivamente, se encuentra en la biblioteca personal del escultor, está firmado y fechado: Oteitza Donosti-28-9-51. Contiene anotaciones y dibujos en 14 páginas y numerosos subrayados. Además tanto en una guarda como en el interior de la contraportada anota aquellas páginas que le interesan con una breve idea del contenido, así como dibujos e información relativa a estos relieves. Las dos páginas finales del libro, no sólo han aportado datos inéditos a la investigación, sino que nos han servido para clarificar el contenido del documento FD-3146²⁶ (fig. 8 y 9):



8 - 9. Documento original y transcripción. Archivo Museo Oteiza FD-3146.

25 Lizarralde, P. Adrián de, o.f.m. *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Oñate, Editorial Aránzazu, 1950.

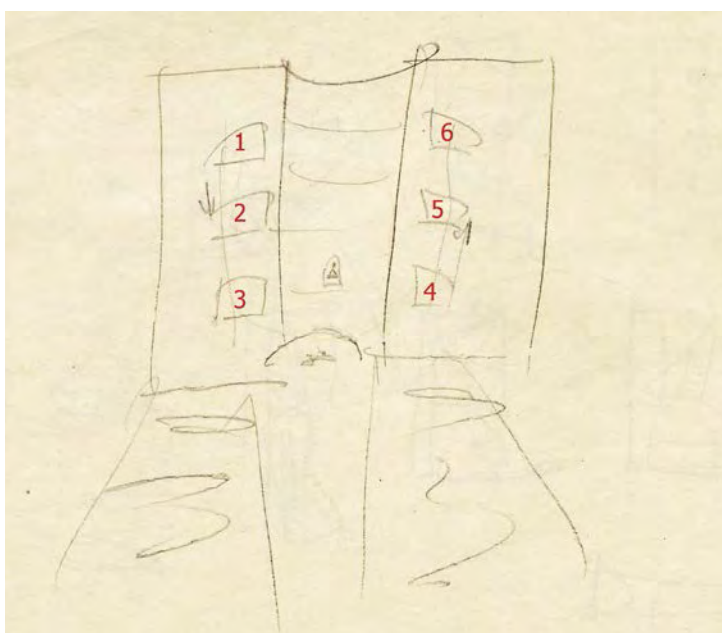
26 Archivo Museo Oteiza FD-3146 [Notas para Aránzazu].

En este documento, Oteiza propone temas que ya hemos visto señalados anteriormente en el texto del P. Omaechevarría²⁷, como la pacificación de las luchas entre ñacinos y gamboinos tras la aparición de la imagen de la Virgen de Arantzazu, o la representación de ángeles, santos franciscanos y santos vascos.

El 14 de mayo de 1952 Oteiza escribe²⁸ de nuevo al P. Lete:

“San Francisco Javier está efectivamente pensado para uno de los grupos de la fachada interior en que se reúnen los santos vascos”.

Efectivamente Oteiza desarrolla tres relieves a cada uno de los lados del presbiterio. Es difícil analizar la representación y contenido escultórico de los relieves, ya que la fig. 7, es la única imagen que hemos podido localizar.



10. Dibujo de Oteiza en el que señala mediante fechas el orden de lectura de los relieves. Sobre el dibujo hemos señalado la numeración de cada uno de los relieves para identificar los temas. Colección Museo Oteiza DI00402b.

El relieve que se ubicaría en el espacio nº 1 (fig. 10) nos arriesgaríamos a decir que se trata de la representación de un centauro. No se ha localizado ninguna referencia escrita que relacione la figura mitológica con este proyecto, pero sí podemos decir que se puede establecer una relación a través de la libreta FD-16310²⁹. Desde la página 39 a la 55 encontramos distintas versiones de dibujos de centauros, en muchos casos tocando una trompeta (fig. 11 y 12). Precisamente entre estas imágenes, en la página 54, aparece un dibujo del interior de la Basílica con la disposición de los relieves, que queda recogido en la narración visual³⁰. El hecho de encontrarse juntos es indicativo, pero no nos permite afirmar con rotundidad que estén necesariamente relacionados. En la misma libreta encontramos textos sobre muy diversos temas; los apóstoles, el artista o el estilo, y dibujos relacionados con el hiperboloide, estudios de ropajes, u otros en torno al friso de los apóstoles.

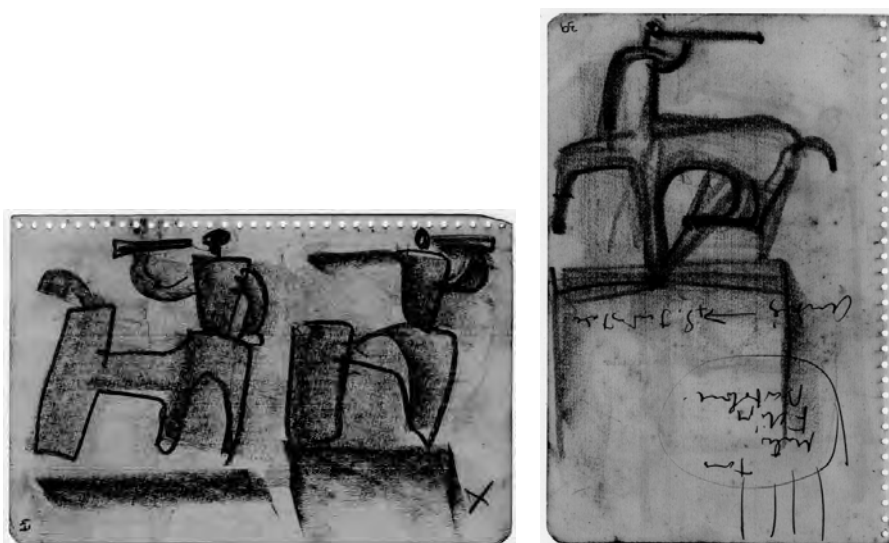
27 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.1.

28 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.18.

29 Archivo Museo Oteiza FD-163210. Contiene 56 páginas.

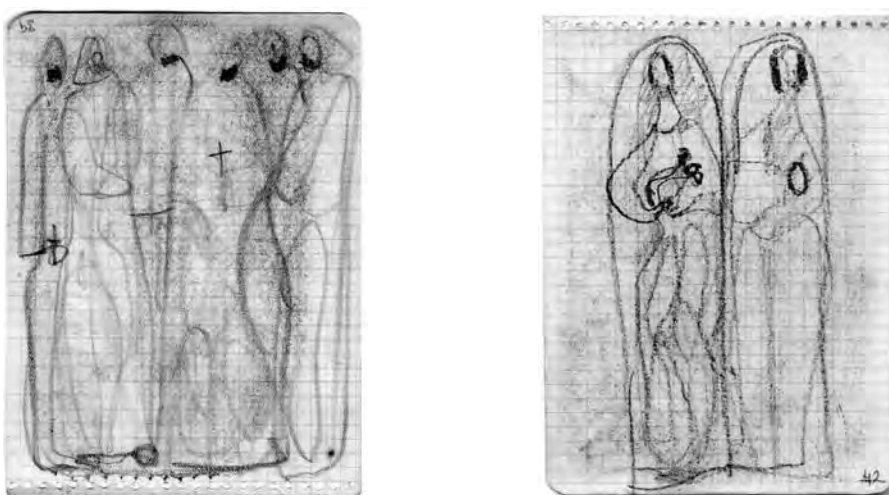
30 Narración visual, apartado 1.1.1.2. Relieves al interior, 1953.

En *Ejercicios espirituales en un túnel* dedica varias reflexiones³¹ a la figura del Centauro, en el epígrafe *Centauro metafísico* indica³² que le distinguiría “dos miradas, para diferenciar el sentimiento estético del religioso”. En el terreno escultórico, en 1969 realizará distintos estudios en yeso para la obra *Centauro vasco*. Posteriormente escribirá³³ una serie de poesías en torno al Centauro Quirón.



11, 12. Dibujos de centauros. Archivo Museo Oteiza FD-16310-47 y FD-16310-39.

La calidad de la imagen (fig. 7), no nos permite apuntar ningún tema para los relieves nº 2 y 3. Sin embargo, en el documento que hemos analizado anteriormente³⁴ y en el libro del P. Lizarralde³⁵ Oteiza anotaba algunos temas en relación a los relieves situados en la posición nº 4 y nº 5 (fig. 10). Concretamente se refiere a franciscanos, San Francisco Javier y a cinco Santos vascos. En el archivo del escultor encontramos una libreta (fig. 13 y 14), en la que dibuja franciscanos y estudia sus rostros y ropajes, figuras de los evangelistas, y también dibujos del gallo y las reliquias que aparecen en los dos documentos que acabamos de citar. En la misma libreta encontramos dibujos de la Virgen de Arantzazu que han sido incluidos en la narración visual³⁶.



13, 14. Dibujos de franciscanos. Archivo Museo Oteiza FD-16299-39 y FD-16299-42.

31 Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales...* Op. cit.; pp. 50, 60, 353, 494.

32 Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales...* Op. cit.; p. 50.

33 Archivo Museo Oteiza FD-17894.

34 Archivo Museo Oteiza FD-3146.

35 Lizarralde, P. Adrián de, o.f.m. *Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu*. Oñate, Editorial Arantzazu, 1950.

36 Narración visual apartado 1.1.2.2.1. *Andramari románica*, 1952-1953.

Por último, para el relieve situado en la posición nº 6 (fig. 10), representa un grupo de ángeles. Concretamente posiciona³⁷ en ese punto la frase “ángeles fabrican la imagen”, y a continuación paralelamente a otras anotaciones, dibuja la Virgen de Arantzazu y añade: “+ ángeles= Gabriel?”.

Hay que recordar que en el primer borrador de contrato en que aparece la “*Realización de seis grupos de figuras en el interior del Santuario, en el muro de fondo de crucero y ambos lados del presbiterio*” está fechado el 12 de septiembre de 1953³⁸. Ese mismo año, y paralelamente al proyecto de Arantzazu, Oteiza desarrolla la estatuaría del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid, proyectado por Miguel Fisac para los PP. Dominicos. En este caso, su proyecto escultórico consistía en una imagen para la fachada, finalmente realizará *Santo Domingo portando una estrella* en aluminio y un grupo de ángeles junto a una cruz. Oteiza realizó diferentes estudios³⁹ de ángeles, entre ellos Ángeles en escuadrilla (fig. 15 y 16), una imagen bastante trasgresora al situar tres ángeles en posición en horizontal y paralelos unos a otros. Esta solución no pareció convencer al arquitecto y finalmente se instala la obra en caliza blanca *Frailes frente a una cruz para la Iglesia de los dominicos*.

En el relieve nº 6 parece proponer un grupo de ángeles “en escuadrilla” pero que en este caso, se dirigen hacia el lado derecho. Se muestran a continuación dos de los estudios en yeso que realizó Oteiza para la obra Ángeles en escuadrilla.



15 - 16. *Ángeles en escuadrilla*, 1953. Colección Museo Oteiza CE00797 y CE01210.

37 Archivo Museo Oteiza FD-3146.

38 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.27. La fecha aparece al final del documento mecanografiada, pero contiene diversas rectificaciones manuscritas y una fecha de entrega de bocetos que se ha modificado del 1 de septiembre de 1952 (mecnografiado), al 20 de septiembre de 1953 (manuscrito).

39 Txomin Badiola, Op. cit.; pp. 274-285.

5. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL	127
5.1. CONSIDERACIONES GENERALES	127
5.2. CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS PLANTEAMIENTOS	129
5.2.1. SERIE A	130
5.2.2. SERIE B	132
5.2.3. LA ORGANIZACIÓN COMPOSITIVA DEL MURO	134
5.2.4. SERIE C	136
5.2.5. SERIE D	138

5. PLANTEAMIENTO DE RELIEVE MURAL

5.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Jorge Oteiza se interesó por el estudio del relieve desde sus comienzos, realizando obras masivas, normalmente en cemento, en las que acentuaba su parte material y táctil. Podríamos citar los relieves frontales de *Adán y Eva. Tg S=E/A*, o el retrato *El pintor Balenciaga*, ambas de 1931 o *San Adán*, 1932. Sus antecedentes, como apunta Badiola¹, los encontramos en la escultura románica y gótica, en el expresionismo y en la influencia del escultor británico Jacob Epstein.

En 1944, en *Carta a los artistas de América*, Oteiza plantea su concepto del Muro:

“El desarrollo público de una obra, depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y trascendido, de manera que el espectador, por primera vez en la historia del arte, no es independiente del espectáculo mural. El escenario interior del Renacimiento se completa hoy con otro escenario anterior al muro, donde el espectador queda atrapado, incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas. El arte de la posguerra denunciará implacablemente en el espectador, a un viejo y tradicional parásito, o a un hombre verdaderamente nuevo. El muro resulta, así, siempre, un fragmento, un sistema abierto y su equilibrio aparece descompuesto, es inestable y se va restableciendo en el exterior []. El muro es un corte de un espacio cilíndrico ideal preparado con los datos de valor que el artista ha de proyectar sobre el muro, con los contenidos de representación”.

Con el proyecto de Arantzazu profundizará en el estudio del relieve en escultura, y especialmente con el relieve rehundido. En 1952-53 estudiará el relieve en negativo en el que técnicamente parte de una materia maleable, normalmente barro, y el escultor inserta en él diferentes elementos, o presiona sobre el barro dejando huellas o incisiones. Después vierte yeso sobre esa composición y el negativo que se obtiene será para él, la obra definitiva.

El testimonio del escultor, y los documentos consultados confirman que Oteiza trabaja simultáneamente el conjunto de la estatuaría de Arantzazu, desarrollando y combinando las distintas concepciones escultóricas y viendo qué ocurre en esa conjunción de unos estudios con otros. Los insertará dentro de una maqueta arquitectónica que ha creado para tal fin, fotografiando el resultado. Por tanto, las fotografías, que en su mayoría se encuentran conservadas en el archivo personal de Oteiza, nos hablan de manera elocuente del procedimiento de trabajo del escultor. La maqueta del frontal de la fachada realizada a escala 1:33, incluye las dos torres, las puertas y el detalle de las puntas de diamante. El escultor debe pensar no sólo en que funcione su concepto escultórico en ese espacio arquitectónico, sino que se enfrenta a dos torres y una base horizontal de puntas de puntas de diamante, que poseen una dureza visual y una textura pétrea que sin duda, Oteiza consideró desde el primer momento.

En tres planteamientos dibuja de forma incisa la mampostería, el escultor sabe que las líneas de corte de las losas de piedra, van a intervenir en el relieve y en lo general de la fachada, y que las juntas, también poseen cierto relieve y claro-oscuro.

Desde 1951 hasta 1953, los arquitectos; Sáenz de Oíza y Laorga, el pintor Carlos Pascual de Lara, El P. Xabier Álvarez de Eulate y Oteiza se reúnen en Madrid para hablar sobre el proyecto. A juzgar por sus testimonios, Oteiza se convierte en el motor de Arantzazu. Su relación es cercana, especialmente con Sáenz de Oíza, llegando éste a reconocer que algunos cambios arquitectónicos introducidos en el proyecto fueron batallas ganadas por Oteiza. Como hemos analizado, la participación del escultor con los arquitectos da como resultado una mayor claridad del conjunto arquitectónico.

1 Badiola, Txomin. Op. Cit.; p. 36.

En el número de agosto-septiembre de 1952² la revista Aránzazu realiza una entrevista a Jorge Oteiza en la que confirma que estudia el conjunto de la estatuaría vinculado a la arquitectura:

“Estoy íntimamente compenetrado con los arquitectos. Sigo con la máxima atención todas las modificaciones que ellos van introduciendo para la perfecta cristalización final de la obra. Mi obligación es seguir en todo momento la visión en totalidad de la estatuaría. Legar a tener una idea exacta y funcional de la totalidad. Sin ella sería incorrecto y precipitado, estéticamente, anormal, el que yo pretendiera definir el sentido y la forma de una cualquiera de las partes de la escultura. Cada estatua debe conocer desde su sitio el sitio de la estatua más lejana. Sólo entonces, se distribuyen las materias y se definen las formas y se concreta el estilo”.

El escultor experimenta al inicio distintas soluciones para responder al encargo. Para el plano mural propone un planteamiento de relieve en el que inserta altorrelieves, relieves hundidos y la combinación de ambas soluciones. Posteriormente, irá concretando sus estudios para el muro en relieves hundidos, insertos siempre en formas orgánicas que se estructuran en torno a dos figuras geométricas; el círculo y el hiperboloide.

Como hemos analizado en el capítulo anterior, los relieves presentan al inicio, una temática relacionada con la historia del Santuario, que Oteiza vinculará después a la cultura vasca. Finalmente el tema quedará como punto de partida, y el escultor se obligará a afrontar el proyecto desde la modernidad y aplicando su concepción escultórica.

Durante la investigación se ha conseguido documentar once planteamientos de relieve para la fachada. Desconocemos cuántos planteamientos de relieve realizó el escultor, pero teniendo en cuenta su proceso de trabajo, es muy probable que este número fuese mayor.

De ellos, sólo se ha localizado un estudio³ en yeso que se conserva íntegramente y diez fragmentos de relieve en diversas colecciones. Los fragmentos localizados presentan, en general, cortes rectos, aunque en algunos casos, también están fracturados, por lo que no es posible determinar si fue o no decisión del artista dividirlos en partes.

En la colección del artista se conservan ocho estudios distintos para el Friso de los apóstoles, además de las catorce figuras que componen el estudio definitivo en yeso, así como numerosos bocetos para la Virgen (Andramari, Asunción, Piedad), pero desconocemos por qué sólo conservó en su colección un estudio íntegro del planteamiento de relieve, junto a un pequeño relieve⁴ y un fragmento de un planteamiento de mayor formato⁴.

Por último, en el Archivo Museo Oteiza⁵ se conserva el documento *Consulta de la piedra*, fechado el 27 de junio de 1952 en el que señala la profundidad de las losas de piedra de la fachada:

“Para la Fachada Lo fundamental es que sea sana la parte exterior en una profundidad de 0,30 m. No me parecería mal una fachada uniforme con sillares de 1 metro cuadrado regular. No importaría que fuesen menores pues el relieve tiende a invadir todo el muro. Quizá convendría atender a su ordenación o no. Importante el contacto directo de las piedras”.

En el documento aporta por un lado, la profundidad máxima de los relieves hundidos, que serían de

2 Fernan, G., “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”, Revista Aránzazu, XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-septiembre, 1952, pp. 266-269.

3 Colección Museo Oteiza CE00798. Yeso. 34,5 x 34 x 1,5 cm. De este mismo modelo se conserva una fundición en bronce realizada por el artista en 1973, CE00723.

4 Colección Museo Oteiza CE01775. Yeso. 15 x 20 x 3 cm.

5 Archivo Museo Oteiza FD-8388.

30 cm⁶. Por otro lado, habla de losas uniformes de piedra de 1 m, y plantea que quizá convenga o no atender a su ordenación, pero que es importante el contacto directo entre ellas. Definitivamente, las losas que se instalan en la fachada de Arantzazu son de piedra de Lastur, la misma que el resto de la arquitectura y tienen una altura aproximada de 50 cm. Efectivamente se puso especial cuidado en la unión directa de una losa de piedra con otra, y se instalan de forma contrapeada, pero no siempre simétricas al centro. La altura de las losas, tampoco se alinea con las puntas de diamante.

5.2. CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS PLANTEAMIENTOS

Los planteamientos se han clasificado en cuatro series en función de las búsquedas del escultor. La metodología para su clasificación ha sido la revisión documental y el análisis del concepto escultórico desarrollado en cada uno de ellos. Todos los relieves están realizados entre 1952 y 1953, y se ha precisado una fecha concreta sólo cuando la documentación escrita nos lo ha permitido. Conocemos por el desarrollo de éste y otros proyectos, que Oteiza trabajaba simultáneamente varios conceptos escultóricos. En Arantzazu basó su trabajo en una experimentación continua en la que introducía diferentes variables, por tanto, no es posible descifrar una ordenación cronológica exacta.

A continuación se incluirá una pequeña imagen para identificar cada uno de los relieves, pero conviene observar la narración visual, apartado 1.1.1.3. *Relieves rehundidos, 1952-1953*.

En las series A y C, Oteiza fotografía los planteamientos insertos en una maqueta arquitectónica de la fachada que habría realizado con objeto de analizar el conjunto de toda la estatuaría. El planteamiento de relieve nº 05 aparece también inserto en una estructura arquitectónica construida de forma más simple.

Los planteamientos de las series A y C, se fotografían todos con el mismo estudio en yeso del Friso de los apóstoles. Presenta 13 figuras, ordenadas en grupos –casi siempre parejas–, y en el que se producen líneas verticales o interrupciones entre las figuras que impiden que se genere un ritmo continuo.

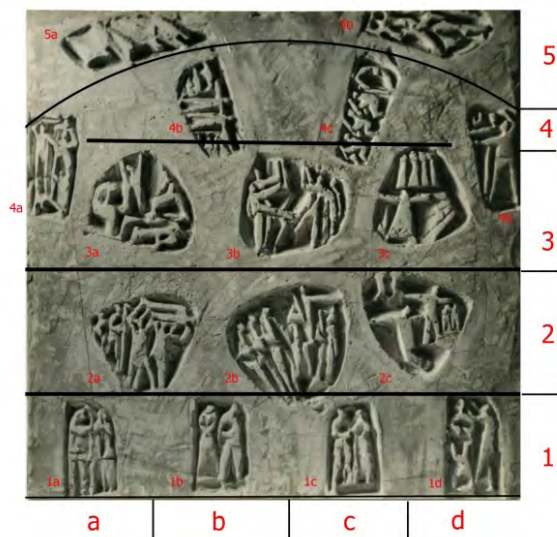
En el caso de la Virgen, coincide en los planteamientos nº 02, 03, 06 y 07, en los que representa a una Andramari con el niño en el brazo derecho y la makila; o palo de los dantzaris, en el izquierdo. En los primeros planteamientos instala en lo alto del muro una Andramari, en otros casos, plantea y fotografía las opciones Andramari/Asunción ante un mismo planteamiento de relieve.

En cuanto a las dimensiones, maneja como es lógico la misma escala que empleará para los primeros estudios del Friso de los apóstoles; escala 1:33. En la Colección Museo Oteiza se conserva el planteamiento clasificado con el nº 07, sus dimensiones son 35,8 x 35,4 x 2 cm., por tanto, a la vista de las imágenes localizadas, podemos concluir que los planteamientos de relieve nº 01, 02, 03 y 06, presentarían aproximadamente estas mismas dimensiones. También los planteamientos nº 04 y nº 05 tendrían unas medidas cercanas a éstas, ya que los Frisos de los apóstoles con los que se encuentran fotografiados se conservan en la Colección Museo Oteiza y están realizados a una escala 1:33.

Podemos afirmar que el resto de planteamientos documentados, los nº 08, 09, 10 y 11, están realizados a mayor escala. Al no haber localizado ninguno completo, hemos determinado a partir de los fragmentos y de algunos datos documentales, que se realizaron a escala 1:20, por tanto, presentarían unas dimensiones aproximadas de 60 x 60 x 3 cm. En ellos, trata Oteiza de concretar por un lado, los temas que quería representar, y por otro, estudiar el modelado del relieve desarrollando pequeñas variantes formales.

6 En la entrevista realizada al cantero Jabier Bikuña nos ha confirmado que el grosor de las losas de piedra del muro de fachada es de 40 cm.

En este capítulo, se hace referencia a la posición de algunos de los relieves, y para su identificación hemos realizado un gráfico⁷ (fig. 1), siguiendo la distribución propuesta por Oteiza⁸. Es conveniente observar en el capítulo anterior la figura 3, un gráfico en el que se detallan algunos de los temas propuestos por Oteiza para el relieve mural de la fachada.



1. Gráfico con la numeración y distribución de temas que aporta Oteiza en el documento Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

5.2.1. SERIE A

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 01, 02 y 03

Inicialmente, y queriendo responder al encargo, el escultor realiza tentativas y aproximaciones, pero el conjunto todavía no se manifiesta de forma clara y contundente. Hemos apuntado la dificultad para establecer una secuencia temporal debido al número de estudios que realiza y la probabilidad de que trabajase varias soluciones al mismo tiempo. Sospecho, por la estructura escultórica de estos tres planteamientos de relieve, que el escultor realizó otros estudios anteriores a éstos.

Como hemos comentado, desde el origen del proyecto hay dos elementos definidos; el Friso de los apóstoles y la Virgen, ambos en altorrelieve y con un fuerte contraste de claroscuro. En los tres planteamientos de esta serie, Oteiza propone para el plano mural, la inclusión de altorrelieves, relieves hundidos, o la combinación de ambas soluciones.

7 Se mostró también en el capítulo anterior, vinculándolo al documento Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.
8 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 01



2. Planteamiento de relieve nº 01.

Tres altorrelieves completan una fachada que en su conjunto es estable y simétrica (fig. 2). Los dos que rodean a la Andramari parecen grupos de cuatro ó cinco figuras; sin poder precisar una representación concreta⁹. En el centro de la fachada y sobre el Friso de los apóstoles, sitúa un relieve central de mayor tamaño y forma cuadrada, que se conserva en la Colección Museo Oteiza¹⁰. En él traza una línea divisora en dos pisos, en el que a modo de las calles de un retablo sitúa figuras, generalmente en pareja.

La atención se focaliza en la masa horizontal del Friso de los apóstoles, y a continuación en la Andramari¹¹, centrada y en la parte superior de la fachada, pero todavía no posicionada en lo más alto. Al componer toda la fachada con altorrelieves, escultóricamente se produce cierta competencia entre unos y otros.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 02



3. Planteamiento de relieve nº 02.
Archivo Museo Oteiza FD-21357.

Combina tres altorrelieves con nueve relieves hundidos que determinan de nuevo, una fachada casi simétrica (fig. 3). Los nueve relieves hundidos comienzan ya a estructurarse en torno al círculo que forman los cuatro centrales, y que determinan en el centro un espacio vacío. Los tres de la parte inferior se alinean horizontalmente con el Friso de los apóstoles. Presentan formas orgánicas aunque parte de estas formas se desarrollan con líneas rectas. Se representan simbólicamente temas en torno a la aparición de la Virgen, costumbres vascas y luchas entre figuras agrupadas.

En los dos altorrelieves que rodean a la Andramari se aprecia una pareja de figuras; en el relieve izquierdo la representación es cercana a la que posteriormente situará en la posición 1c; quizá *La oración (Labradores rezando el Angelus)*. *Solución de la tristeza*¹². En el relieve de la derecha podría representar una lucha o el detenimiento de la lucha por la aparición de la Virgen. El altorrelieve¹² central representa a tres figuras o ángeles arrodillados ante la aparición de la imagen de la Virgen de Arantzazu.

9 La escasa calidad de la imagen no permite ver con detalle los relieves.

10 Colección Museo Oteiza CE01960. Planteamiento de relieve para la fachada de Arantzazu (Estudio), 1952. Yeso, 12,7 x 12,9 x 3,5 cm.

11 La fotografía tiene muy poca calidad, lo que nos impide identificar a la Andra Mari con algún estudio que tengamos documentado.

12 Colección Museo Oteiza CE01220. Tres ángeles (Estudio), 1952. Yeso, 4,5 x 6,5 x 2,5 cm.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 03



4. Planteamiento de relieve nº 03.
Archivo Museo Oteiza FD-21356.

Define cuatro relieves hundidos dentro de formas orgánicas con una distribución que deja vacía gran parte de la fachada (fig. 4). Los dos relieves que se sitúan a cada lado de la Virgen mantienen cierta reminiscencia figurativa pero se aproximan a la abstracción, y parecen contener ya la idea de ángeles-espino, una representación que analizaremos más adelante.

El relieve central, situado bajo la Andramari representa un ángel que porta la imagen de la Virgen de Arantzazu. Esta imagen, parece después repetirse en los últimos relieves, del nº 06 al 11, en la posición 5b.

5.2.2. SERIE B

PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 04 Y 05



5. Los planteamientos de relieve nº 04 y nº 05 aparecen juntos en esta interesante imagen, del taller de Oteiza en Madrid, junto a siete estudios para el Friso de los apóstoles, y la escultura en bulto redondo que Oteiza realizó en Madrid al P. Xabier Álvarez de Eulate en 1952. Foto: colección particular, Bilbao.

El planteamiento de relieve que aparece en el ángulo superior derecho (fig. 5) está inserto entre dos listones de madera simulando las torres de la fachada. En el listón izquierdo ha comenzado a trazar, en la parte inferior la cuadrícula generada por las puntas de diamante de la fachada. En la parte superior del conjunto, ha dibujado con tiza la doble arquería que estaba prevista en los planos arquitectónicos desde 1950 hasta 1952. Inferior a este planteamiento, y detrás de la escultura del P. Eulate, vemos pintado sobre los tablones de madera un dibujo en el que determina la estructura de la fachada con líneas negras.

En los dos planteamientos el escultor desarrolla solo relieves hundidos, abandonando la idea de insertar altorrelieves que no sean los ya planteados –Virgen y Apostolario–. En ambos planteamientos desarrolla casi el efecto contrario a la idea de vacío espacial que entendemos en Oteiza; ya que todo el espacio se encuentra invadido por relieves hundidos con formas orgánicas; definiendo uno de éstos relieves, incluso detrás de la figura de la Andramari.

Los planteamientos nº 04 y 05 son un buen ejemplo del estudio de la estatuaria en su conjunto, y de cómo se van definiendo escultóricamente unos a otros. En palabras del escultor¹³ *“solamente al final se define todo orgánicamente. Entretanto, definitivamente, no se tiene nada”*. En ambos casos las Andramaris son distintas, y también lo son los Frisos de los apóstoles que están justamente esbozados.

Ambos planteamientos de relieve, nº 04 y nº 05 pudo realizarlos en una fecha cercana a junio de 1952, porque al definir Oteiza “las losas de piedra que han de cubrir la fachada, indica: *“No importaría que fuesen menores pues el relieve tiende a invadir todo el muro”*.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 04



6. Planteamiento de relieve nº 04.
Foto: colección particular, Bilbao
(Detalle).

Oteiza define doce relieves hundidos que conectan unos con otros, a la vez que mantiene un pulso entre figuración y abstracción (fig. 6).

El Friso¹⁴ de los apóstoles que sitúa bajo el planteamiento es más abstracto que el que aparecía inserto en la maqueta arquitectónica; poniendo especial énfasis en la sucesión de concavidades y en el ritmo creado por el conjunto de apóstoles. La Andramari¹⁵ también es distinta a la que aparecía en los planteamientos anteriores, con un hueco de medio cilindro muy acentuado en el cuerpo de la Virgen y separándose de la superficie del muro.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 05



7. Planteamiento de relieve nº 05.
Foto: colección particular, Bilbao
(Detalle).

Trece relieves hundidos cubren la fachada, pero a diferencia del planteamiento anterior determina entre ellos una red o espacios vacíos sobre la superficie de la fachada que los articulan sobre el plano mural manteniendo la tensión del muro (fig. 7).

El Friso de los apóstoles¹⁶ es probablemente el estudio más abstracto de los que se conservan; define mínimamente las cabezas, y el resto, se limita a un hueco central continuo de medio cilindro que se va sucediendo en el espacio horizontalmente. El Friso y la Andramari¹⁷, que en este caso no se sitúa en lo alto del muro, se conservan en la Colección Museo Oteiza, y ambos son vaciados de yeso patinados en negro. Posiblemente, patinó todo el conjunto para apreciar el volumen escultórico en un material oscuro; pensando en realizar el definitivo, en una piedra negra. Como hemos visto, en junio de 1952¹⁸ señala algunas

instrucciones en torno a la piedra de la fachada y del Friso. En el epígrafe Para la piedra: *"Recibidos dos sillares de la vieja Basílica [] caliza gris, bastante buena para la talla y dura, con pulimento claro y fácil"*.

En este mismo documento¹⁸ indica: *"no me parecería mal una fachada uniforme con sillares de un metro cuadrado regular"*, que es precisamente la cuadrícula que detalla de forma incisa en este planteamiento.

Tal y como determina en el documento de 1952, *Consulta de la piedra*, Oteiza traza una cuadrícula con las losas de piedra que cubrirían la fachada. Define un paramento de doce losas cuadradas de 1 x 1 m por cada lado.

-
- 14 Colección Museo Oteiza CE01986. Apostolario de Arantzazu (Estudio), 1952. Vaciado en yeso, 8,5 x 36,5 x 4,5 cm.
- 15 Colección particular, Madrid. Andramari. Estudio para Andramari de Oíza. Vaciado en yeso patinado en gris, 16 x 9 x 8 cm.
- 16 Colección Museo Oteiza CE01990. Apostolario de Arantzazu (Estudio), 1952. Yeso. 9 x 36,5 x 4,9 cm.
- 17 Colección Museo Oteiza CE01178. Andramari (Estudio), 1952. Yeso. 7,5 x 7 x 6 cm.
- 18 Archivo Museo Oteiza FD-8388.

5.2.3. LA ORGANIZACIÓN COMPOSITIVA DEL MURO

A partir de este relieve clasificado con el nº 05, se observa que Oteiza define una estructura y una relación de temas a representar que se repite en el resto de planteamientos, aunque en cada uno de ellos ensayará variantes de distinta concepción escultórica.

En la narración visual, se han incluido cuatro dibujos extraídos de tres libretas conservadas en el Archivo Museo Oteiza¹⁹.



8. Dibujo en el que señala la estructura del relieve mural.
Archivo Museo Oteiza FD-16265_06.

En el dibujo (fig. 8), plasma el conjunto de dieciséis relieves dispuestos los seis centrales dentro de un círculo, a la vez, dibuja un hiperboloide, cuyas asíntotas tocan el contorno de dos relieves centrales y de los relieves laterales situados en las esquinas. Conviene recordar el texto²⁰ que escribe Oteiza a los PP. franciscanos el 1 de diciembre de 1953, titulado *La Escultura en el Exterior*:

“zonas de contraria dirección y distinta amplitud [...]”.

La superposición de las dos figuras geométricas opuestas, el círculo y la hipérbola, que rigen la distribución de los relieves, producen la expresión simultánea de estabilidad y desequilibrio (se cierran o guardan y se abren o desprenden) en una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura”.

Oteiza dibuja 16 relieves, y este número será invariable a partir del planteamiento nº 07. También queda definida una estructura con seis relieves centrales con formas orgánicas, de mayor tamaño insertos en un círculo, en torno a él y en su parte superior se disponen otros cuatro relieves con formas orgánicas, y sobre estos últimos dos con formas poligonales. Los cuatro relieves que se sitúan inmediatamente por encima del Friso de los apóstoles presentan una línea inferior recta que les une horizontalmente a dicho Friso, y la parte superior presenta formas curvas. Es decir, las formas de los

19 Archivo Museo Oteiza FD 16261_17, FD 16265_06, FD 16265_05 y FD 16300_41.

20 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

dieciséis relieves se relacionan entre sí, y exteriormente con la forma recta del muro, produciéndose de nuevo una relación dinámica-estática al mismo tiempo.

Los dos relieves centrales se unen entre sí mediante flechas acentuando la conexión de unos temas con otros y anota la palabra “*cine*”²¹ (esta misma idea se repite en el dibujo FD 16265_05); confirmando la idea de secuencia, a modo de una “leyenda”²² o de “*un original retablo en el exterior*”²³. Concretamente ha dibujado los temas que representa asiduamente en los relieves situados en los pisos 2 y 3, en las posiciones 1a, 1d y 4c.

En la Colección Museo Oteiza²⁴ se conserva un pequeño estudio de relieve que no se corresponde con ninguno de los once planteamientos completos que hemos podido documentar. Aunque parece lógico que sea un fragmento de un planteamiento completo, creemos que podría tratarse de un estudio de relieve particular. En este caso, en lugar de situar la representación figurativa a la misma altura que el muro, las figuras se sitúan a 1,5 cm por debajo del borde. La representación corresponde con la temática de *La Caída o expulsión del Paraíso*, que se repite en los últimos cinco planteamientos clasificados, en la posición 2c.

En este punto, conviene observar la siguiente serie, planteamientos nº 06 y 07 (fig. 12 y fig. 13). Presentan relieves con formas abstractas que mantienen una lejana reminiscencia antropomórfica, y que se relacionan también por su organicidad con las formas que los contienen. Todos los relieves desarrollan formalmente unas terminaciones lineales con las que se expanden y llegan a tocar en algunos casos la superficie mural contigua. Es decir, se crea una unión o tensión entre el relieve interno de la forma orgánica y el muro. Estas formas, en las que es difícil reconocer el tema, son absolutamente expresivas y nos llevan al contexto más primitivo de Arantzazu. Nos llevan al espino en el que fue encontrada la Virgen y que le da nombre, y sobre todo, a la primera idea de fachada. Si recordamos los planos del anteproyecto (fig. 9 y fig. 10), los espinos, están casi sugeridos en la corona de la Virgen, con los rayos y líneas concéntricas a su alrededor, y al mismo tiempo, aparece rodeada por ángeles.



9 - 10. Dos detalles de los planos y dibujos del anteproyecto arquitectónico, 1950.

En este contexto, Oteiza desarrolla unos altorrelieves abstractos denominados “ángeles-espino” que sugieren ambas cosas a la vez (fig. 11). En las imágenes de los años cincuenta, instala dos de ellos, a los lados de una Asunción, deja un espacio vacío y en un plano oblicuo, aparecen dieciséis ángeles-espinos; el mismo número que determinará para los relieves hundidos desde el planteamiento nº 07 hasta el nº 11. Es decir, mantiene la idea de relieves que se disponen verticalmente en el plano mural, pero en este caso, creando a través del altorrelieve un gran contraste lumínico y espacial.

21 Ver narración visual, apartado 1.1.1.3. Definición de la estructura.

22 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

23 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.17.

24 Colección Museo Oteiza LT01916. Estudio del Laboratorio Experimental. Detalle de relieve para la fachada de Arantzazu. Yeso con restos de barro, 15,9 x 14,7 x 4 cm.



11. Ángel para Arantzazu, 1952-53.
Archivo Museo Oteiza FD-21364.

Los ángeles-espino son formalmente un altorrelieve en el que determina espacios vacíos generados por dos planos (diedros) que se van sucediendo y repitiendo en el espacio, a la vez, este diedro se conjuga con planos o líneas de fuga. Estas líneas trasladadas a los planteamientos nº 06 y nº 07 serían los puntos que conectan el relieve con el plano mural.

Los más de veinte estudios distintos de ángeles-espino que se conservan en la Colección Museo Oteiza, dan cuenta de una línea de trabajo que parece que interesó especialmente al escultor.

5.2.4. SERIE C

PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 06 Y 07

Una vez que ha decidido mantener en altorrelieve sólo el Friso de los apóstoles y la Andramari, el resto de la fachada se articula mediante relieves hundidos, que van variando formalmente y aumentando en número. Como hemos visto en el dibujo (fig. 8), Oteiza ya ha determinado una estructura en el conjunto de relieves, aunque todavía no es definitiva en el planteamiento nº 06. La estructura y distribución de los relieves se define en el planteamiento nº 07, y se mantendrá en los cuatro planteamientos que se han clasificado en la serie D.

Ambos estudios se insertan en la maqueta arquitectónica, y el artista continúa cubriendo el paño de la fachada con relieves hundidos que presentan formas orgánicas, pero creando una separación entre ellas, de tal forma que el plano mural de la fachada tiene mayor presencia. En cuanto a la representación, es difícil identificar el tema en estas formas.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 06



12. Planteamiento de relieve
nº 06. Archivo Museo Oteiza
FD-21359.

Se aproxima en la definición de la estructura que acabamos de describir en el epígrafe anterior; en este caso, con catorce relieves hundidos (fig. 12). Define un núcleo central de seis relieves que pueden inscribirse dentro de un círculo “en este caso, más bien una elipse”, y el resto de relieves se sitúan alrededor conectando por su forma con los relieves circundantes o con el plano mural para que los relieves que se aproximan a los bordes. Los cuatro relieves que se posicionan sobre el apostolario se alinean con él horizontalmente.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 07



13. Planteamiento de relieve nº 07. Foto: colección particular, Bilbao.

Se han localizado fotografías frontales y laterales de este planteamiento inserto en la maqueta arquitectónica, así como una fotografía frontal del planteamiento aislado (fig. 13). Es el único estudio en yeso, que sepamos, que se conserva íntegro, y lo tenía el artista en su colección.

Incluye dieciséis relieves hundidos que generan contrastes entre zonas de profundidad y partes externas a la altura exterior del muro, sin crear apenas zonas de profundidad intermedia. Escultóricamente, este planteamiento funciona en relieve como un fondo donde se mueven las dos grandes masas escultóricas que definen la fachada, la Virgen y el Friso de los apóstoles.

Mantiene una figuración mínima que alude a cada uno de los temas, pero se definen de forma simbólica y abstracta. Si comparamos este planteamiento con los cuatro planteamientos de la serie D; nº 08, 09, 10 y 11, podemos intuir de forma esquemática las mismas representaciones, especialmente en el piso 1. Los temas le sirven como

pura expresión, siguiendo sus palabras, están *“tocados en abstracto”*. El artista unifica todas las escenas con la idea de “ángeles como espinos”, en busca de la expresión más primigenia de la fachada, que no era otra que la Virgen, rodeada por ángeles.

Es curioso que en este relieve detalla de forma incisa las losas del paramento, pero al contrario que en el planteamiento nº 05 no dispone una cuadrícula uniforme, sino un paramento con losas rectangulares irregulares, estudiando además en el ángulo inferior izquierdo un paramento con piedras casi circulares. El escultor sabe que los cortes de las losas, intervienen por forma y contraste en el conjunto de la fachada, y en este caso, las líneas incisas no se limitan a parte externa del muro, sino que se detalla también en los relieves.

Una imagen de este planteamiento apareció publicada a página completa en enero de 1953 en la Revista *Aránzazu*. A principios de 1954, ilustró en su poemario²⁵ el canto nº 7, donde apareció con el pie de foto: *“La fachada de la Nueva Basílica de Aránzazu, en la maqueta con el Friso y los relieves, en estado de bocetos”*.

El planteamiento nº 07, fue la portada del informe²⁶ que en 1954 presentan los artistas; Oteiza, Lara y Basterretxea, ante la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia para justificar su trabajo. Es una fotografía del planteamiento inserto en la maqueta arquitectónica, pero en la que ha eliminado la doble arquería que remataba la fachada arquitectónica. En relación a este planteamiento indica:

“El que se aprecia en la fotografía de la maqueta corresponde a la definición de la distribución de los fragmentos”.

En el libro de Pelay Orozco²⁷, aparece con el siguiente pie de foto:

“un planteamiento geométrico de ocupación del Muro con temas vascos, aquí ya seleccionados pero tocados en abstracto. Resultarían necesarios para la ulterior desocupación activa del Muro (Los utilicé en mi Androcanto de protesta) En lo alto el lugar para una imagen de la Virgen”.

25 Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo...* p. 20.

26 Archivo Arantzazu Arm.5-Balda 6-Número 6.

27 Pelay Orozco, Miguel. *Op. cit.*; p. 266.

5.2.5. SERIE D

PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE N° 08, 09, 10 Y 11

La documentación localizada nos ha ayudado a determinar que todos los planteamientos de esta serie, están realizados a escala 1:20, dimensiones 60 x 60 x 3 cm. Entendemos que desarrolla un mayor formato, para poder detallar los temas que quiere representar y estudiar el tratamiento escultórico más adecuado. Se han clasificado atendiendo al modo de representación, desde el n° 08 más figurativo y detallado, al n° 11, que es, de esta serie, el más abstracto. Si contrastamos estos cuatro planteamientos, veremos que la temática representada en cada una de las formas orgánicas se repite casi sin variaciones.

El 1 de diciembre de 1953 Oteiza escribe a la propiedad un interesante texto titulado *La Escultura en el Exterior*²⁸:

“el último aspecto práctico en que trabaja ahora es la elección de la técnica del modelado para el relieve, de modo que las figuras aparezcan apoyadas en la parte externa manteniendo la tensión superficial del muro y quedando al mismo tiempo fuertemente definidas por la luz”.

El modelado del relieve tiene bastante profundidad, creando un marcado contraste entre las partes externas y los huecos interiores. En todos los casos, lo representado en el relieve se mantiene a la misma altura que el muro y se evitan zonas de relieve medio. El artista fotografía los estudios frontalmente y los ilumina de forma lateral hasta lograr un fuerte claro-oscuro. No aparecen acompañados con el resto de la estatuaria, aunque en algunas ocasiones sitúa una Adramari/Asunción en lo alto.

En los cuatro planteamientos de esta serie define dieciséis relieves hundidos, con la forma y disposición detallada en el dibujo FD 16265_06 y en el gráfico que aparece al inicio de la serie C.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE N° 08



14. Planteamiento de relieve n° 08. Archivo Museo Oteiza FD-21353.

Estamos ante el relieve más figurativo, en él traza a lápiz, puntos, líneas y flechas relacionando unas escenas con otras, siguiendo con la idea de secuencia o relieve historiado (fig. 14). Se han encontrado varias fotografías de este planteamiento, y en relación a la Virgen, lo fotografió con ambas opciones; en su versión de Andramari y Asunción.

Esta investigación nos ha permitido localizar algunas obras de Jorge Oteiza conservadas en otras colecciones, de este relieve se han ubicado tres fragmentos en distintas colecciones²⁹.

28 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

29 Tres fragmentos de este relieve se han localizado en: Colección Museo Oteiza CE01775. Yeso. 15 x 20 x 3 cm. / Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati (Gipuzkoa). Yeso. Dimensiones desconocidas / Colección particular, Bilbao (Bizkaia). Yeso. Dimensiones desconocidas.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 09



15. Planteamiento de relieve nº 09.
Archivo Arantzazu Arm.5-Balda6-
Número6.

En este caso (fig. 15), ha delimitado y separado cada forma orgánica y la representación que contiene, lo que produce el aislamiento de cada uno de los relieves y acusa un mayor contraste en su contorno. Aunque se mantienen los relieves a la altura del muro, hay un mayor interés por el modelado de las figuras.

Detalla sutilmente de forma incisa una cuadrícula con las losas del muro que se queda a medio camino entre la que había realizado en el planteamiento nº 05 “geométrica” y la del nº 07 “irregular”. También señala de forma incisa la división del planteamiento en cuatro partes iguales, que se unen en el punto central del círculo que define la estructura de los ocho relieves centrales.

A finales de 1954 cuando Oteiza tiene que justificar ante la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia su trabajo escultórico adjunta en el interior del informe³⁰ esta imagen con el texto: *“Uno de los pequeños estudios para la distribución de temas en el relieve mural”*.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 10



16. Planteamiento de relieve nº 10.
Archivo Museo Oteiza FD-21350.

Oteiza fotografía los planteamientos de relieve nº 08 y nº 10 junto a un estudio de cabeza de apóstol³¹. Sitúa la imagen de una Andramari, en el primero de ellos, y como se observa en la narración visual fotografía este relieve con una Asunción. En el relieve nº 10 (fig. 16) la representación se hace más lineal y esquemática, acentuando los vacíos de cada figura.

Como en el anterior, marca a lápiz distintas relaciones entre los relieves, vinculándolos entre sí. Se aprecian claramente tres líneas que desde el relieve 4c, se dirigen hacia los relieves 5a, 4b y 4a. Además de las marcas a lápiz se aprecian algunos cálculos numéricos en la esquina superior izquierda, en torno a $0,60/8$ y $12/8$, cálculos que parecen hacer referencia a la escala del planteamiento en función de los 12 x 12 metros del paramento mural.

Se han localizado varios fragmentos de este relieve en distintas colecciones³².

30 Archivo Arantzazu Arm.5-Balda 6-Número 6.

31 Colección Museo Oteiza CE00769. Cabeza de Apóstol nº 1. Retrato de Inazio Sarasua, 1953. Yeso. 45 x 31 x 32 cm.

32 Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu. Oñati (Gipuzkoa). Yeso. Dimensiones desconocidas / Colección particular, Gipuzkoa. Yeso. Dimensiones desconocidas.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 11



17. Planteamiento de relieve nº 11.
Archivo Arantzazu A-31-16.

En esta fotografía conservada en el Archivo de Arantzazu y fechada el 23-6-1953, apreciamos algunos de los estudios realizados por Oteiza en los años cincuenta en el taller de Arantzazu (fig. 17). Al fondo, a la izquierda el estudio definitivo en yeso, del Friso de los apóstoles a escala 1:3. En el lado derecho, otro estudio del Friso, el inmediatamente anterior al definitivo, modelo en yeso a escala 1:5.

En este caso, no disponemos de ninguna otra imagen con mayor calidad, pero los fragmentos localizados nos han permitido apreciar que el volumen escultórico es menos acusado que en los tres planteamientos anteriores. Las figuras son aún más esquemáticas y lineales que en el planteamiento nº 10.

Se han localizado seis fragmentos de este planteamiento de relieve en distintas colecciones³³.

Como cierre a este capítulo, y en relación al planteamiento de relieve nº 07, no podríamos afirmar si fue el definitivo para Oteiza, sí sabemos, que es el que aparece publicado tanto en los años cincuenta como posteriormente, como el planteamiento que desarrolló inicialmente para la fachada. Este planteamiento, presenta el mayor grado de abstracción de los once que se han documentado. Es precisamente este nivel de abstracción el que hace que toda la fachada en calidad de relieve, funcione como un fondo de claro-oscuro donde lo que se mueve es la masa escultórica del Friso de los apóstoles y la Andramari.

Como sabemos, el relieve mural no llegó a materializarse en Arantzazu, pero las indagaciones de Oteiza durante este proyecto tienen continuidad y se desarrollan de forma abstracta en varios trabajos posteriores. Oteiza realizará *Ejercicios de serialismo y tensiones*; relieves en los que tratará la superficie mural con incisiones o pequeños volúmenes que sugieren ritmos musicales e investigará ampliamente el tratamiento de *relieve en negativo*. Indagará las posibilidades expresivas del relieve en pequeño formato, dejando numerosos estudios en el *Laboratorio Experimental* y en gran formato, vinculados a proyectos arquitectónicos.

33

Cinco fragmentos se conservan en Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati (Gipuzkoa). Yeso. Dimensiones desconocidas / Colección particular, Gipuzkoa. Yeso. Dimensiones desconocidas.

6. LA IMAGEN DE LA VIRGEN	143
6.1. DATOS CRONOLÓGICOS	143
6.2. DEFINICIÓN DEL TEMA MARIANO	145
6.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO DE LA VIRGEN	147
6.3.1. ANDRAMARI	151
6.3.2. ASUNCIÓN	154
6.3.3. PIEDAD	156

6. LA IMAGEN DE LA VIRGEN

6.1. DATOS CRONOLÓGICOS

El texto de Oteiza *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu*, fechado a 30 de julio de 1951, acompaña los bocetos que había realizado para su selección como escultor. El escrito se divide en cuatro epígrafes: La Basílica, La imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, La imagen de Santiago y El Friso de los Apóstoles. En el segundo apartado, alusivo a la figura de la Virgen, escribe:

“La imagen de Nuestra Señora de Aránzazu (boceto mural para hierro). He pensado directamente en el gran muro frontal. Estimo que no debe repetirse la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu. La concibo expresada en el exterior dentro de la tradición románica de las Andramaris. Desromanizada en el mismo grado que podemos considerar desromanizada la arquitectura. Para su mejor visibilidad huimos del concepto de relieve. Hoy la estatua en mi concepto- pierde estéticamente peso, tiende a separarse de su zona de apoyo. Le hemos agregado un sentimiento de flotación, de suspensión aérea, que creo es fácil de advertir ya en el boceto, para señalar asimismo la actualidad de la proclamación del Dogma de la Asunción. Para acentuar esta expresión y al mismo tiempo sujetarla orgánicamente a la pared, un relieve alto en la piedra, representaría el espinoso y los ángeles. Se conjugaría el color, por ejemplo con la fundición oscura con la piedra amarilla, etcétera. El relieve bajaría desde un nivel inferior al de la Andramari para acentuar esta suspensión y, dentro de un área limitada matemáticamente y sugerida en principio por la forma natural del espinoso y la que parece corresponderle geométricamente y que se destaca en las dos entradas. (Fig. num. 2)”¹

Modelé primero una Andramari demasiado románica. En una segunda, acentuaba su materia (la fundición frente a la madera tradicional) y finalmente, ésta se presentó como síntesis de las dos anteriores y que considero suficientemente expresiva de mis sentimientos e incluso del religioso, que me parece muy de acuerdo con el expuesto por el P. Lizarralde en sus dos libros² sobre las Andramaris en el País Vasco.

Concibo a nuestra Andramari de Aránzazu con el Niño en el lado derecho, pues no lleva cetro. Muestra con la mano izquierda, no una insignia de poder: Es un palo, el de los danzaris (de nuestro Makil-dantza), como símbolo guerrero, pero pacífico, esto es, como símbolo de fuerza pero de fuerza cristiana. Está representando el acto de la aceptación, recordando el homenaje de nuestras danzas que ha solido ofrecer el pueblo vasco en el mismo templo, y que refiere el P. Lizarralde. Esta es una razón por la que no está representado el Niño Dios bendiciendo, como es corriente, para que no pasen dos cosas en la imagen y esté más claro su sentido. La otra razón pertenece a aquella zona del escultor en que también obediente a la ortodoxia de su fe, se hace expresión histórica del sentimiento popular. A lo largo de toda la historia del arte cristiano, la vocación espiritual del escultor le ha permitido expresarse también a sí mismo. El Niño Jesús no está bendiciendo: está en actitud de que puede hacerlo, pero está claro también que no lo hace, que a muchos podría no hacerlo. He querido envolver a la Andramari actual, de una leve tristeza, de una gravedad que en las demás imágenes habrá de hacerse más acusativa.

Con fecha 2 de octubre de 1951, le preguntan a Oteiza en una entrevista³ que concrete las obras a realizar, respondiendo:

-
- 1 La figura a la que hace referencia es del dibujo que aparece en la narración visual, apartado 1.1.2.2.1. Andramari románica, 1952-1953.
 - 2 Ambos se encuentran en el archivo personal del artista. Lizarralde, R.P. José Adrián de, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Gipúzcoa*. Dochoa de Urigüen, Bilbao, 1926 y *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Dochoa de Urigüen, Bilbao, 1934.
 - 3 Clavería, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8.

“Una imagen de la Virgen, mural, para hierro; otra, de Santiago, mural, para piedra, y un friso, con los doce Apóstoles”.

Es curioso que en 1951, cuando se le acaba de adjudicar la estatuaría comente que la Virgen será en hierro, una idea que como veremos, permanece hasta el momento de su realización, en julio de 1969.

Los escritos del P. Lizarralde⁴ se convierten en el referente para establecer los temas desde un punto de vista histórico y teológico, pero, de nuevo, al igual que sucedía con los temas propuestos para el planteamiento de relieve, el escultor, acerca la temática religiosa a lo popular y tradicional vasco.

En 1952, el interesante texto⁵ *La Escultura en el Exterior* referencia en el epígrafe *Distribución* el conjunto de la estatuaría:

“Un Friso de los Apóstoles y un Muro con 16 relieves y una representación en lo alto, saliente, de la Asunción de la Virgen”.

Por último, y en relación a la figura de la Virgen vamos a analizar el informe⁶ que envía Oteiza y los pintores; Pascual de Lara y Basterretxea a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, y que se ha reproducido íntegramente⁷, en el apartado 9.2. *Informe de los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sagrado en Italia*, en la carta que firman los tres artistas indican:

“La fachada, con sus relieves escultóricos, será un cántico de paz dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, culminación de la Teología Mariana en nuestros días y festividad que desde muy antiguo fue la principal del santuario”.

El escultor divide su texto en distintos epígrafes pero ninguno se dedica expresamente a la figura de la Virgen. En dos apartados concreta en una Asunción sus justificaciones en torno a esta figura. El epígrafe *El friso* señala:

“guiados por una imagen, en lo alto del tablero mural de la Asunción de la santísima Virgen⁷ [...]. Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la que se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa”.

Y dentro del mismo informe, en el apartado *El relieve mural* señala que:

“El espacio intermedio entre el friso y la imagen de la Asunción, se ha subdividido en fragmentos que serán tratados como un relieve hundido”.

Hasta ahora, todas las referencias señalan a una Asunción en lo alto del muro, pero en la portada del informe, aparece una fotografía de la maqueta arquitectónica que incluye el conjunto de su estatuaría. En lo alto del muro sitúa una Andramari, indicando en el pie de foto:

“Maqueta.- Idea general de la fachada, el relieve mural con el friso y la imagen de la Virgen”.

Podemos observar que la Virgen que aparece en la portada del informe es conceptualmente similar a

4 Lizarralde, R.P. José Adrián de, Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa. Dochao de Urigüen, Bilbao, 1926. Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya. Dochao de Urigüen, Bilbao, 1934, Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu. Aránzazu, Oñati, 1950.

5 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28. Recordar que falta la página 2 de este documento.

6 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.12.

7 En la nota al pie de imagen señala: “Uno de los pequeños bocetos en yeso para el modelado definitivo de la imagen de la Asunción de la Santísima Virgen”.

la descrita en 1951⁸, en su primer texto sobre la estatuaría de Arantzazu, llevando al niño en su brazo derecho y en el izquierdo, la makila o bastón de los dantzaris.

En este mismo informe, se reafirma en la idea de una Virgen realizada en fundición de bronce. Junto a una imagen de la fachada vacía, indica:

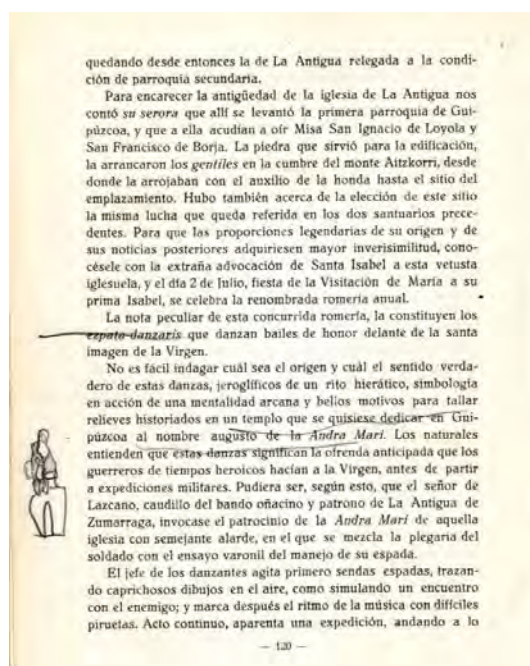
“Una vista de la fachada con el muro liso para ser tallado y los hierros en lo alto para recibir la imagen de la Virgen en la misma fundición de las campanas”.

En la documentación escrita que hemos analizado comprobamos que menciona ambas iconografías, Andramari y Asunción, reafirmandose en la idea de realizar la imagen de la Virgen en una fundición. En la documentación fotográfica observamos que ensaya tres tipos de iconografía de la Virgen; Andramari, Asunción y Piedad.

6.2. DEFINICIÓN DEL TEMA MARIANO

Como se advierte en el capítulo 4. *Proyecto de relieves para la Basílica*, tanto en los relieves del planteamiento mural de la fachada como en los que propone al interior de la Basílica, Oteiza parte de una revisión histórica del tema a través de bibliografía, y de los libros específicos del P. Lizarralde. A su vez, trata de llevar estos temas de carácter religioso a un terreno más cercano y humano, y elimina todos aquellos símbolos, atributos, vestiduras o elementos que puedan identificar la imagen escultórica con las iconografías al uso, y tratando de articular el tema con las raíces culturales y tradicionales del pueblo vasco.

Vamos a iniciar este acercamiento al tema de la Virgen partiendo de dos libros del P. Lizarralde, en los que describe y recoge en imágenes la figura de la Andramari en las provincias de Gipuzkoa y Bizkaia, analizándolas desde un punto de vista histórico, iconográfico y formal.



1. Páginas 120 y 121 del libro del P. Lizarralde, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*, Docho de Urigüen, Bilbao, 1926, con dibujos y subrayados de Oteiza.

En el libro dedicado a la Andramaris de Guipuzkoa (fig. 1), Oteiza ha señalado cinco páginas⁹, una de ellas en relación al soporte de la Virgen de Arantzazu: “Ella no está esculpida en madera, sino en piedra de cantera ajena ignorada”. En otras dos páginas, que reproducimos a continuación, dentro de la descripción de la *Virgen de la Antigua de Zumarraga* subraya la romería en la que los ezpata dantzaris, realizan danzas vascas con espadas. El escultor realiza al margen tres dibujos; una Virgen con niño, una figura en pie sujetando una espada, y otro de una Andramari que porta una espada en su mano izquierda, y sitúa al niño a la derecha.

con fría exactitud en la teología. A la verdad, no parece esa efígie hecha por escultor que se haya servido para tema de inspiración de aquellas galanterías místicas de la salutación angélica: «llena eres de gracia, bendita tú entre las mujeres...»: sino de estas otras expresiones doctrinales: «Creo en Jesucristo, su único Hijo, que fué concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, y nació de María Virgen», que son del símbolo de la fe cristiana.



Gravado 1.—SANTA MARÍA DE GALDACANO. Mide 1'15 mts. Esta con la Antigua de Lequeitio y la de Castillo Leizaberría, las tres con igual derecho por orden de antigüedad, pueden iniciar la galería de imágenes marianas medievales de Vizcaya. Conservan la rigidez simbólica del icono bizantino, el aire hierático primitivo. Son imágenes teológicas en que las figuras aparecen tanto más divinas y mayestáticas cuanto menos parecido humano ostentan. El arte románico que apenas conoció otra escultura que los bajorrelieves de sus templos y sus capiteles, talló, no obstante, estas estatuas de la Virgen según la tradición recibida de épocas anteriores. El naturalismo no las humaniza todavía, pero en las líneas abstractas del modo oriental se trasluce ya algún sentido naturalista.

Esta imagen de Galdacano, por el primitivismo ingenuo que patentiza, y por el radicalismo sin glosa en la interpretación del Evangelio que refleja, se presta para entonar el sentido real e ilustrar la antigüedad de la voz sacramental de *Andra Mari*. Es, evidentemente, el gráfico en que se autentica el grupo primigenio de Jesús y María según la fe cristiana predicada a los vascos desde el principio.

Cierto autor de cierta monografía histórica, a quien como narrador profusamente documentado sobre los antecedentes de la noble villa vizcaína que historia, debemos nuestros más sinceros plácemes, inserta en su obra un largo capítulo con este encabezado: «Virgenes africanas», divagando en el curso de ese apartado o capítulo por las imágenes medievales de la Virgen, no sola-

— 11 —

más tarde la misma Cofradía de la Vera-Cruz tuvo otra capilla, de la Crucifixión, y en el dieciocho debió de erigirse el Calvario de cruces de piedra tallada, fuera del Santuario.

De no haberse incluido en el Concordato de 1851 en el número de las Colegiatas que habían de conservarse en España, quedó suprimida la de Cenarruza. En adelante, fué sólo simple parroquia y simple párroco su Abad.

Por acuerdo de la Excelentísima Diputación fué declarada su Abadía Monumento Provincial en 29 de Marzo de 1912, «no sólo por su antigüedad y por la importancia que en antiguos tiempos alcanzó la iglesia colegial, sino también por sus méritos artísticos, contenidos sobre todo en su retablo y en su claustro, estilo Renacimiento, único ejemplar que existe en Vizcaya del mismo».



Gravado 72.—Imagen de Santa María de Oibar. Mide 0'30 mts. A excepción del rostro, todo lo demás es según la tradición gótica en la figura de la Virgen. Es la del Hijo, perdura igualmente la misma tradición románica, pero se levanta en pie sobre la rodilla de la Madre, presagando el advenimiento de un arte nuevo en la representación del grupo divino. Esta imaginería mariana de transición del arte gótico al Renacimiento, es numerosa en la provincia.

SANTA MARIA DE OIBAR, EN GUIZABURUAGA. — Es abogada contra las erupciones de la piel por cuya causa la visitan las gentes de la comarca. Esta misma virtud se atribuye a la generalidad de las Virgenes y santos, titulares de ermita, en las regiones de Guernica, Bermeo y Lequeitio, siendo la gente de mar la que más frecuenta esas ermitas.

— 205 —

2. Páginas 11 y 205 del libro del P. Lizarralde, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Dochao de Urigüen, Bilbao, 1934, con subrayado del escultor en el margen.

Por otro lado, en el libro dedicado a la Andramari en la provincia de Bizkaia (fig. 2, derecha), en una de las nueve páginas¹⁰ que subraya el escultor, señala: “En la del Hijo, perdura igualmente la misma tradición escultórica, pero se levanta en pie sobre la rodilla de la Madre, presagando el advenimiento de un arte nuevo en la representación del grupo divino”. Precisamente con estas palabras “arte nuevo en la representación” debió sentirse identificado Oteiza, ya que era precisamente lo que buscaba en sus obras y queda reflejado en sus escritos. Pensamos concretamente en el artículo¹¹ “El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo”, que escribió unos días antes de serle adjudicada la estatuaría para Arantzazu.

9 Lizarralde, R.P. José Adrián de, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*. Dochao de Urigüen, Bilbao, 1926, pp. 5, 95, 120, 121 y 177.

10 Lizarralde, R.P. José Adrián de, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Dochao de Urigüen, Bilbao, 1934, pp. 8, 9, 11, 19, 20, 24, 25, 37 y 205.

11 Oteiza, Jorge de, “El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo”, *El Correo Literario*, n. 31, Madrid, 1 de septiembre de 1951, p. 7. Consultar anexo de prensa.

Hay que recordar que la imagen de Arantzazu que observa Oteiza en el Santuario en los años cincuenta, es una Virgen coronada, con vestiduras de composición triangular, en la que únicamente se observan ambas cabezas y la mano de la Virgen sosteniendo la bola del mundo. Salvo excepciones, la Virgen que plantea Oteiza, es una Virgen cercana en la que busca que el pueblo se sienta identificado. El caso de la Andramari realiza diversos estudios en los que la Virgen se aproxima más a la imagen de una maternidad que a la de una Virgen con niño. En este sentido hemos destacado dos textos, que Oteiza subraya en el libro del P. Lizarralde. En el primero¹² (fig. 2, izquierda), señala:



3. Portada y contraportada del libro del P. Lizarralde, *Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu*. Arantzazu, Oñati, 1950. Presenta dibujos y el escultor lo conservaba en su biblioteca personal. Archivo Museo Oteiza FB-1614-1.

“Son imágenes teológicas en que las figuras aparecen tanto más divinas y mayestáticas cuanto menos parecido humano ostentan”.

Y en el libro que el P. Lizarralde dedica a la Virgen de Arantzazu¹³ (fig. 3), Oteiza destaca el siguiente subrayado referido a humanizar la figura religiosa:

“Durante el siglo XV toman a las veces otra actitud, [] la Madre se enternece y el Hijo se vuelve afectuoso con ella. La efigie se ha hecho más humana, menos divina”.

6.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO DE LA VIRGEN

El tema propuesto por los arquitectos de acuerdo con la propiedad es una Virgen rodeada por ángeles. Posteriormente y como hemos analizado en el capítulo 1. *De la arquitectura a la escultura*, Oteiza aplicará su propósito formal y conceptual a esta temática inicial.

12 Lizarralde, R.P. José Adrián de, Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya. Docharo de Urigüen, Bilbao, 1934, p. 11.

13 Lizarralde, R.P. José Adrián de, *Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu*. Arantzazu, Oñati, 1950. Archivo Museo Oteiza FB-1614-1.

En esta primera fase de Arantzazu, desde 1951 hasta 1955, de las múltiples representaciones posibles de la iconografía mariana, Oteiza elige tres tipologías: la Virgen con niño o Andramari, la Asunción de la Virgen y la imagen de la Piedad.

En cuanto a su propósito formal, lo primero que debemos tener presente es que huye del concepto de relieve, no podemos hablar de alto relieve a pesar de que las obras están destinadas a un muro, sino que hablamos de escultura. Esto sucede porque en general, él define la escultura en su bulto completo, y en ocasiones más que el bulto completo; ya que idea un volumen en la espalda de la figura con el objetivo de separarla del muro y que quede suspendida en una flotación espacial (fig. 4 y 5). En algunos casos (fig. 5), desarrolla unas terminaciones que se apoyan en el muro y que parecen simular la idea de una Virgen surgiendo de un espino. La escultura de Oteiza tanto en el Friso de los apóstoles como en la Virgen se define en claroscuro por un fuerte volumen de masas y vacíos.

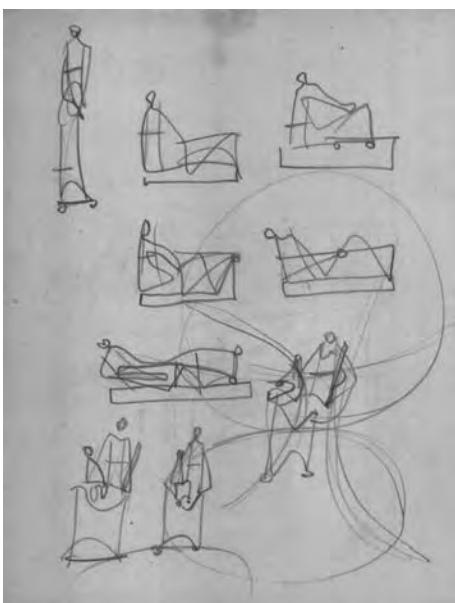


4. Andramari, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE1176.



5. Andramari, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE1174.

Su concepto de escultura abierta busca apoyos fuera de sí misma, se expande y proyecta alrededor suyo. Basada como hemos visto en el capítulo 3. *Oteiza y la estatuaria*, en la figura del hiperboloide y en procedimientos como la pérdida de peso de la estatua, o el *Debilitamiento de la expresión figurativa*.



6. Estructura de las figuras en dos haches y organización compositiva para la imagen de la Virgen. Colección Museo Oteiza DI00402a.

En el dibujo anterior (fig. 6) partiendo de la composición por superposición de dos haches, realiza distintos estudios de figura en pie, tumbada y finalmente una Virgen sedente con el niño en el brazo derecho y la makila en el izquierdo. Sobre esta figura, traza dos círculos superpuestos y partiendo del cuerpo de la Virgen las asíntotas de un hiperboloide. Al igual que sucedía con la estructura compositiva del relieve mural¹⁴, Oteiza organiza la imagen a partir del círculo y la hipérbola, dos figuras geométricas opuestas, una cerrada y otra abierta, y que en palabras de Oteiza¹⁵ “producen la expresión simultánea de estabilidad y desequilibrio [] en una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura”.

Lo que determina su dinamismo es la relación de fuerzas que se establecen entre la masa escultórica y el vacío que la vivifica. Recogemos el texto que escribiría Oteiza en 1953 sobre *Escultura dinámica*, que indica:

“Toda la escultura dinámica es una escultura insatisfecha. Aquí lo dinámico no se opone a lo estático. Lo estático es un sistema de fuerzas en reposo []. En lo estático se busca una anatomía del espacio. En lo dinámico, una fisiología espacial, una comunicación pública más alta, más vital”.

El escultor busca en lo estático la disposición formal, la estructura. En lo dinámico una vinculación con el espacio circundante que sea capaz de implicar al espectador. En la composición fotográfica (fig. 7) hemos puesto en relación dos Asunciones generadas por la alternancia de concavidades en sentido vertical y horizontal, con varios estudios posteriores del *Laboratorio Experimental*. Estas indagaciones tendrán un reflejo posterior en la serie *Apertura de poliedros*, desarrollada por Oteiza en 1956-57.



7. Composición fotográfica relacionando dos Asunciones, con cinco estudios del Laboratorio Experimental. Colección Museo Oteiza CE01406, CE01410, LT00969, LT01401, LT00970, LT00966 y LT00967.

Esta idea espacial de la figura de la Virgen está vinculada con su situación en lo alto de la fachada. Responde por un lado a preceptos compositivos, pero sobre todo a su concepto de flotación y elevación de la escultura, y a la idea de unir la Virgen a lo espiritual, al cielo. Recordemos que en 1954, en el informe que envían los artistas a Roma¹⁶ y dentro del apartado destinado al Friso, indica:

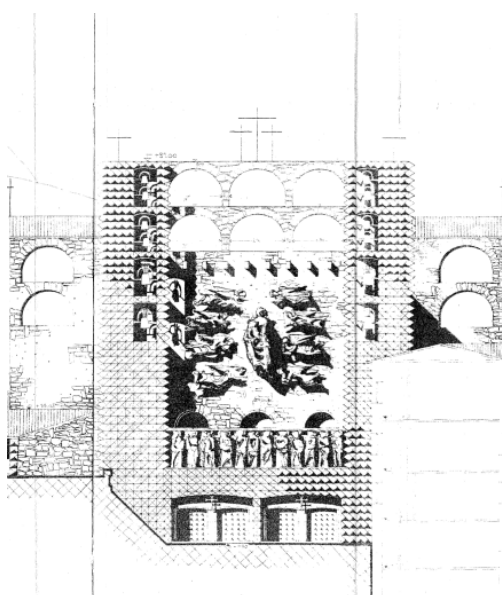
14 Ver capítulo 5.2.3. La organización compositiva del muro.

15 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

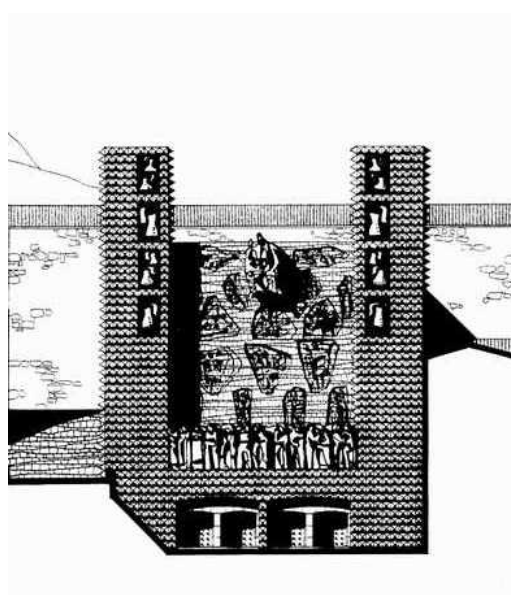
16 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Del mismo informe se conserva en Arantzazu una copia encuadrada con la referencia Arm.5-balda6-número6, que se incluye completo en la narración visual, B. Segundo período 1954-1968, apartado 1. Informe de los artistas para la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia justificando y defendiendo el proyecto.

“Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la que se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa. Ésta, así concebida, es una lucha antagónica de pesos, lo que pesa hacia abajo y lo que pesa hacia arriba, que se resuelve a favor del espíritu”.

Si recordamos el primer capítulo, que vincula la arquitectura y la escultura, la Virgen se sitúa al inicio en el centro del muro rodeada por ángeles. Esta disposición la encontramos en el anteproyecto de los arquitectos de 1950 y en los planos iniciales del proyecto. Nos detendremos en el plano nº 77 (fig. 8), fechado en 1952, en el que la concepción escultórica ya está bajo la influencia de Oteiza, pero la Virgen se sigue manteniendo en el centro de la fachada rodeada por ángeles. En el plano nº 138 (fig. 9), de 1953 se representa el conjunto de la estatuaria con la concepción de Oteiza y en lo alto del muro, y sobresaliendo de él la imagen de un Andramari. La diferencia entre ambos planos, sólo atendiendo a la posición de la Virgen es notable.



8. Detalle del plano nº 77 fechado en 1952



9. Detalle del plano nº 138 fechado en 1953

En ambos dibujos, los apóstoles son una línea de masa pétrea que pesa hacia abajo, y los fija, digamos, a lo terrenal. Mientras que la Virgen en lo alto del muro es una masa escultórica que sube y se eleva quedando vinculada a lo espiritual.

6.3.1. ANDRAMARI



10. Composición fotográfica con distintas versiones de Virgen con niño y maternidades realizadas por Oteiza con anterioridad al proyecto de Arantzazu.

El grupo de imágenes que abre este epígrafe (fig. 10), muestra maternidades y distintas versiones de Virgen con niño que Oteiza realiza antes de enfrentarse al proyecto de Arantzazu. Conviene señalar que la primera maternidad que vemos, fechada en 1929, da comienzo a la catalogación de su obra escultórica.

Dentro de la tipología de Andramari se han establecido cinco grupos atendiendo a su concepción escultórica. Además, dentro de cada grupo se han establecido sub-grupos para clarificar las búsquedas del escultor. Para este apartado conviene consultar la narración visual, donde además se puntualizan determinados aspectos de las obras en las notas que acompañan a las imágenes.

ANDRAMARI - PRIMEROS ESTUDIOS, 1951

De las tres tipologías señaladas, la Virgen con niño es quizá la más tradicional, pero tiene como inconveniente que podría relacionarse con la Virgen de Arantzazu, que es la verdadera protagonista del Santuario. Recordemos que el 6 de diciembre de 1950¹⁷ los arquitectos escriben al P. Lete:

“En cuanto al grupo de la fachada principal, le damos toda la razón sobre lo poco acertado que

sería la repetición, como tal, de la imagen del interior en la fachada. No siendo ésta nuestra idea, consideramos que no habrá dificultad en mantener en el exterior un tema mariano, al igual que en tantas y tantas iglesias de todos los tiempos, máxime cuando en nuestro proyecto aquel tema alcanza un valor fundamental: Toda la solución ha sido abordada y gira en torno a este punto”.

En el texto¹⁸ que acompañó a sus bocetos para su selección como escultor, Oteiza indica que ha realizado tres versiones de Andramari¹⁹. Una de carácter muy románico, otra en la que señala la materia, (él indica “la fundición frente a la madera” en realidad el modelado frente a la talla), y una tercera, que le parece que expresa sus sentimientos religiosos con arreglo a lo expuesto por el P. Lizarralde en sus libros. Las tres se recogen al inicio de la narración en imágenes y es importante apuntar en qué difieren estos tres primeros estudios del resto de sus Andramaris.

En relación a estos tres primeros estudios de Andramari, hay que señalar que posiblemente Oteiza intuía que sus teorías eran afines a los arquitectos, pero, con los bocetos, debía convencer a los PP. Franciscanos. Por tanto, plantea la figura de una Virgen bastante tradicional, de modelado clásico, y en la que a pesar de apuntar de modo incipiente algunos de sus conceptos escultóricos, presenta detalles como la definición del rostro y especialmente de los ojos, el cabello, el ropaje o el velo sobre la cabeza Virgen que no encontramos en ninguna de sus obras posteriores, cuando ya ha sido elegido para el encargo.

ANDRAMARI DE OÍZA, 1952-1953

El tercero de los estudios que presenta en 1951 para su selección como escultor, muestra a la Andramari con el niño en el brazo derecho y la makila, o palo de los dantzaris, en el izquierdo. No podemos olvidar que, en el relieve rehundido que rodeaba a la Virgen se representaban, entre otros temas, escenas de ezpata dantzaris y makildantzas. A esta tipología de estudios de Andramari (fig. 4 y 5), los denominará Andramari de Oíza, dedicándole expresamente uno de ellos al arquitecto.

ANDRAMARI ROMÁNICA, 1952-1953



En el grupo *Andramari románica* (fig. 11), Oteiza simultanea dos imágenes de la Virgen de Arantzazu. Una, tal y como se mostraba en el Santuario, coronada y vestida, quedando sólo a la vista el rostro de ambas figuras y la mano de la Virgen sosteniendo la bola del mundo. Situada en un camarín de plata, a sus pies tenía a la derecha el cencerro y en el centro la media luna. Otra, la talla en piedra policromada de la Virgen sedente que conocemos hoy. Ambas imágenes se encontraban reproducidas en páginas contiguas en el libro del P. Lizarralde²⁰. Pero en sus bocetos, Oteiza convierte el pedestal, el vestido y la corona de la primera imagen en un receptáculo vacío que acoge la imagen de la talla de Virgen de Arantzazu, siendo capaz de simultanear en una sola escultura las dos imágenes de la Virgen de Arantzazu.

11. Andramari románica, 1952-53.
Colección Museo Oteiza CE01168.

18 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

19 Ver capítulo 2, La elección del escultor y la narración visual, apartado 1.1.2.1. Antecedentes escultóricos. Selección del escultor, 1951.

20 Lizarralde, R.P. José Adrián de, Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu. Arantzazu, Oñati, 1950, pp. 10-11.

ANDRAMARI MATERNIDAD, 1952-1967

En el cuarto grupo Oteiza realiza estudios de maternidades, despojando a la Virgen de cualquier simbología religiosa. La insistencia del escultor ante esta temática, así como de la diversidad de materiales y concepciones escultóricas con las que se enfrenta a él, quedan reflejadas en una composición fotográfica (fig. 10) que hemos realizado seleccionando obras anteriores al proyecto de Arantzazu. El escultor trata el tema de la maternidad desde sus primeras obras, probablemente, Oteiza veía en el niño un símbolo de esperanza, que se acentúa tras los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo veinte.

ANDRAMARI, 1953



El último grupo de Andramaris (fig. 12) se encuentra formalmente muy cercano a los apóstoles, definiendo en el cuerpo un hueco central de medio cilindro, y en el rostro muestra tan sólo una concavidad. Al final de la narración en imágenes, vemos una Andramari en la que el niño se intuye simultáneamente como una continuación del brazo de la madre, recurso que ya aplicó en otros estudios anteriores (fig. 10). El escultor estudia el comportamiento espacial de la escultura realizando una serie de fotografías en las que modifica únicamente la iluminación, y que se recogen en la narración visual²¹.

12. Andramari, 1953. Colección Museo Oteiza CE01414.

6.3.2. ASUNCIÓN

El dogma de fe de la Asunción de la Virgen María fue proclamado por el Papa Pío XII, el 1 de noviembre de 1950, por tanto, no es de extrañar que éste fuese uno de los motivos por los que el escultor seleccionó esta iconografía. No obstante, de las tres tipologías de Virgen «Andramari, Asunción, Piedad», la que parece más acorde con su ideario estético de liviandad y flotación en el espacio, es la Asunción.

ASUNCION – PRIMEROS RELIEVES, 1951-1952



13. Asunción rodeada de ángeles, 1951-52. Colección Museo Oteiza CE 01205.

El libro²² del P. Lizarralde transcribe una parte del libro *Paraninfo celeste: historia de la mystica zarza, milagrosa imagen y prodigioso Santuario de Arantzazu* [] escrito en 1686 por el P. Juan de Luzuriaga y donde se establece la siguiente coincidencia: por un lado, la aparición de la Virgen de Arantzazu; donde el pastor llamado por el sonido de una campana encuentra la imagen entre unos espinos, y los acontecimientos que desencadena su aparición. Por otro, el pasaje bíblico de Moisés que se acerca a una zarza que no se consume, desde la que el Señor le designa para liberar al pueblo de Egipto. Comentamos en el capítulo 4. *Proyecto de relieves para la Basílica*, que se conserva en el archivo de Arantzazu un documento²³ sin firmar²⁴, en el que se detallan diversos temas para la decoración

de distintos espacios de la Basílica, especificándose la vinculación de los dos temas citados para la decoración del nártex.

En este contexto, Oteiza realiza relieves con el tema de la Asunción situando alrededor de la figura la representación de ambas ideas; podrían ser llamas y también espinos. En algunos casos la Virgen aparece rodeada por ángeles (fig. 13), en otros la figura central queda suspendida creándose una confusión entre figura-fondo en la que parece surgir y desaparecer al mismo tiempo. Concretamente los relieves que observamos en la narración visual, apartado 1.1.1.1. *Ángeles espino y primeros relieves, 1952-1953*, podrían ser extrapolaciones de otras temáticas desarrolladas por el escultor; como Elías en su carro de fuego o Savonarola entre las llamas.

En los dos últimos relieves, de la imagen de la Asunción sólo queda un espacio vacío en el que superpone el símbolo de la cruz. Al igual que Dios se manifiesta simbólicamente a través de una zarza, aquí la figura central ha desaparecido, no existe el cuerpo, sólo una representación simbólica de Dios.

ASUNCIÓN - DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA, 1952

En el segundo grupo de Asunciones, de acuerdo al principio estético *Debilitamiento de la expresión figurativa* (ver capítulo 3. *Oteiza y la estatuaría*, fig. 9) observamos cómo la masa escultórica tiende a desaparecer a favor de una serie de vacíos en cadena, intentando llevar su investigación hasta los límites posibles de la vinculación entre ambos. Esta idea será trasladada por el escultor a sus obras posteriores, realizadas en chapa de acero y donde lo negativo-positivo de las masas y los huecos

22 Lizarralde, R.P. José Adrián de, *Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu*. Arantzazu, Oñati, 1950, pp. XLII-XLIII. Incluye parte del *Paranympho Celeste*. *Historia de la mystica zarza, milagrosa Imagen y prodigioso Santuario de Arantzazu*, escrito por Juan de Luzuriaga en 1686, pp. XLI-XLV.

23 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.1.

24 Monforte García, Isabel, Op. cit.; p. 139. Señala que el autor puede ser el P. Ignacio Omaechevarría.

convierten la cualidad dinámica de las *Cajas vacías*, en el puro suceder que se manifiesta en las llamadas *Cajas metafísicas*.

ASUNCIÓN «VACIAMIENTO DE LA ESTATUA, 1952-1953



14. Asunción, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE01223. Foto: Archivo Museo Oteiza FD-13231.

Del tercer grupo denominado *Asunción 1952-53*, destacaríamos la primera Asunción (fig. 14) con volúmenes que generan un fuerte claro oscuro. La figura queda exenta, suspendida en dos puntos de apoyo, sus pies y el manto, y generando una diagonal hasta su cabeza, que se distancia considerablemente del muro. Esta pieza se asemeja a la que instalará finalmente en el Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid, para la orden de los PP. Dominicos. En la obra proyectada por Miguel Fisac instalará en lo alto del muro la escultura *Santo Domingo portando una estrella*²⁵. Ambos proyectos se desarrollan paralelamente, por tanto, las investigaciones y temáticas planteadas para uno y otro proyecto se superponen. Esta Asunción, que analizamos en el planteamiento de relieve, la proyecta Oteiza rodeada por 16 ángeles-espino realizados en relieve, situando este planteamiento a medio camino entre el encargo inicial de una Virgen rodeada por ángeles, y el planteamiento propuesto por Oteiza de un p año mural con relieves rehundidos.



15, 16. Asunción, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE00841 y CE01421.

Es interesante destacar dos esculturas (fig. 15 y 16), en ellas encontramos el antecedente de la figura de la Piedad, que contemplamos actualmente en la fachada de Arantzazu. Ambas presentan las rodillas flexionadas determinando un momento de tensión en el que la Virgen parece estar a punto de levantarse. Así mismo, los brazos aparecen echados hacia atrás, la cabeza elevada mirando al cielo, como a punto de emprender el vuelo.

Finalmente, nos fijaremos en las dos Asunciones que aparecen al inicio de este capítulo (fig. 7), en ambas, si desapareciese la cabeza se eliminaría el componente figurativo, y nos enfrentamos a una sucesión de espacios vacíos que se encadenan en horizontal y vertical, la alternancia de un mismo módulo espacial, que vemos en muchas de sus esculturas posteriores.

6.3.3. PIEDAD

En esta primera del proyecto de Arantzazu, el escultor desarrolla varios estudios de Piedad que en la narración visual²⁶ se han clasificado en tres grupos:

PIEDAD – PRIMERA PIEDAD, 1952



16. Prometeos para el *Monumento al prisionero político desconocido*, 1952-53. Foto: Archivo Museo Oteiza FD-22323 (Detalle).



17. Piedad nº 1. Colección Museo Oteiza CE01397.

El primer grupo de estudios surge en 1952-53, cuando el escultor está preparando su propuesta para el concurso *Monumento al prisionero político desconocido*, en Londres. En la primera imagen de la narración visual²⁷ (fig. 16), Oteiza explica gráficamente cómo surge esta primera idea de Piedad. El proyecto del concurso, desarrolla la idea de *Prometeo múltiple*, planteando imágenes abstractas para *el Prometeo victorioso (A)*, figurativas para *Prometeo caído (B)* y la combinación de ambos símbolos para la *Piedad (C)*. En la memoria explica Oteiza²⁸:

“El monumento intenta ser la expresión de una doble imagen de Prometeo: El Prometeo encadenado y el Prometeo convertido en victorioso, en ejemplo y símbolo de salvación []. La articulación sentimental de ambos corresponde a la del Sacrificado con la Madre de las representaciones tradicionales de La Piedad”.

En la memoria explica el contenido estético del proyecto, centrado en la figura del hiperboloide, físicamente en expansión constante, y para la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente a poner su corazón en el exterior.

Se observa que los primeros bocetos de Piedad surgen formalmente por la combinación de trébedes cerámicos o patas de gallo²⁹, incorporando otros materiales, barro con engobe, barro vidriado, alambre o cinta adhesiva. Finalmente la combinación de dos trébedes le dará como resultado una Piedad que el escultor denominará Piedad nº 1 (fig. 17).

26 Ver narración visual, apartado 1.2.3. Piedad. Proceso conceptual, formal e iconográfico.

27 Ver narración visual, apartado 1.1.2.4.1. Piedad. Primera Piedad, 1952.

28 «Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado». Revista Nacional de Arquitectura, n.º 138, junio de 1953, p. 48.

29 Es un elemento utilizado en cerámica que sirve para elevar y separar las piezas que se van a cocer en el horno.

PIEDAD – PRIMEROS ESTUDIOS 1952-1955



18. Estudio para Piedad, 1952-55.

El segundo grupo viene encabezado por una Piedad modelada en barro (fig. 18) que encontramos sobre la mesa de su taller en Ciudad Lineal (Madrid). El modelado tiene su origen en la Piedad nº 1 y tanto en esta escultura, como en las dos siguientes, de modelado más expresivo, subyace la composición triangular del trébede. Curiosamente podríamos identificarla como el antecedente de la Piedad que Oteiza instalará finalmente en la fachada, como una transición entre la Piedad nº 1 (fig. 17) y la Piedad definitiva.

Se incluye en este grupo de piedades de los años cincuenta un curioso estudio que se vincula directamente con las Andramaris románicas, generando en el cuerpo de la Virgen un receptáculo o espacio negativo con la forma triangular que presenta la Virgen de Arantzazu vestida. Así como un grupo de piedades sedentes con el hijo en el regazo que presentan unas características formales y un modelado que consideramos más cercanas a los años cincuenta que a los años sesenta.

PIEDAD ESTUDIOS EN CHAPA METÁLICA 1955-1959



19. Piedad, 1955. Colección Museo Oteiza CE00813.

Oteiza vincula y fotografía algunas obras figurativas relacionadas con la Asunción y la Piedad con estudios abstractos, realizados en chapa metálica y que también parecen estar vinculados al tema de la Piedad.

Dentro de este grupo de obras, es destacable la Piedad que realiza en 1955 (fig. 19), con recortes de perfiles metálicos, después de su “expulsión de Arantzazu”. Ambas figuras, Virgen y Cristo, se definen por la repetición de determinadas unidades que se articulan en el espacio. Esta obra anticipa cuestiones formales, materiales y espaciales que el escultor desarrollará posteriormente, de 1957 a 1959 en sus *Construcciones vacías*.

Hemos observado que en los años cincuenta Oteiza desarrolla tres iconografías de la Virgen; Andramari, Asunción y Piedad, realizando variantes conceptuales y formales dentro de cada tipografía.

La imagen de la Andramari o Virgen con niño, no llegará a materializarse en Arantzazu, pero fue una temática recurrente en la trayectoria del escultor, y sus estudios para Arantzazu se verán reflejados posteriormente en otras maternidades, como por ejemplo, las distintas versiones de *Madre con el hijo en brazos*, 1956 y las que bajo el mismo título desarrolla posteriormente en 1970-72.

La experimentación realizada por Oteiza en torno a la Asunción, se concretará en 1953 y paralelamente al proyecto de Arantzazu, en la escultura *Santo Domingo portando una estrella*³⁰. Esta obra, de concepción similar a la Asunción (fig. 14) se instalará en la fachada del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid, obra que proyectó Miguel Fisac para la orden de los PP. Dominicos.

Por último, y como hemos señalado, la primera Piedad tiene su origen en el proyecto *Prometeo múltiple. Monumento al prisionero político desconocido*, cuando el escultor está estudiando la problemática de la estatua energía y fusiona la imagen figurativa de *Prometeo caído*, con las imágenes abstractas del *Prometeo victorioso*, dando origen a la Piedad nº 1 (fig. 17).

7. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES	161
7.1. DATOS CRONOLÓGICOS	161
7.2. ASPECTOS FORMALES	166
7.2.1. LA ESCULTURA Y EL NÚMERO DE APÓSTOLES	168
7.2.1.1. Identificación de los catorce apóstoles	
7.2.2. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTUDIOS PARA EL FRISO	173
7.2.3. ESTUDIOS PARA CABEZAS DE APÓSTOL	178
7.3. DATOS ACERCA DE LA MATERIALIZACIÓN	183
7.3.1. TIPOLOGÍA DE PIEDRA	183
7.3.2. TALLER Y COLABORADORES	185
7.3.3. TALLA DE LOS PRIMEROS APÓSTOLES	186

7. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES

7.1. DATOS CRONOLÓGICOS

1951

El 30 de julio de 1951 Oteiza escribe un texto que acompaña a los dos bocetos que había realizado para su selección como escultor, titulado *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu*, el texto se divide en cuatro epígrafes: La Basílica, La imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, La imagen de Santiago y El Friso de los Apóstoles, en éste último apartado escribe:

“El Friso de los Apóstoles (Primeras ideas para un Anteproyecto de la Escultura). Dentro de la indispensables rigidez arquitectónica de las figura, yo me permitiría moverlas, intentando avanzar un paso en nuestra tradición artística cristiana.

Las distancias entre los apóstoles aumentarían levemente alejándose del centro. La nueva imagen del universo, en constante dilatación, debe intervenir en el concepto estructural del escultor. E inspirarse en él para enriquecer sus planes compositivos y los mismos intereses de la expresión sentimental. Discurriendo así, ensayaría una alineación de las figuras por grupos. En el centro dinámico y aéreamente proporcional (no estáticamente o en el medio) iría el grupo de los evangelistas. No he meditado en la ordenación de las restantes figuras. Pero otro de los factores que me parece utilizaría para este estudio, sería el de la supresión de los símbolos corrientes. Solo habría un libro representado; en el grupo de los evangelistas. Solo un apóstol “Santo Tomas”, tendría la cabeza levantada, mirando al cielo. En los demás se calcularía el ritmo expresivo de las miradas para conjurarla entre ellos y abrirla en alguna de las figuras hacia el pueblo. La actitud y los ropajes completarían el ritmo plástico del Friso en función de la zona alta de la Andra Mari, y del exterior. Su nivel horizontal se encorvaría, elevándose hacia los lados. Todo casi imperceptible, pero precisado con exactitud. El lenguaje abstracto de las masas se animaría con una tensión exterior, con las líneas de fuerza que señalamos en el dibujo y que decidiría su nueva pronunciación monumental. Asimismo, el lenguaje religioso de las estatuas, se sentiría revitalizado. Tendríamos la sensación de que estas imágenes, demasiado repetidas, se hubieran movido desde sus viejas catedrales para tratar de su misión en esta difícil hora espiritual del hombre. Experimentará el visitante la inquietante y beneficiosa sensación de que presencia una reunión o un juicio de sus imágenes sagradas, en el momento de romper su incomunicación e inmovilidad seculares. Cada apóstol estará como repensando enérgicamente su mediación. Olvidados en parte, reducidos al mínimo, sus símbolos corrientes, se dificulta en apariencia la labor del escultor, obligándose a una mayor concentración de la autentica expresividad individual.

Cada una de las imágenes sabe quién es. Es necesario que cada uno de nosotros se esfuerce por identificarla y comprenderla nuevamente. Debemos necesitar de ellas y recuperarlas, con la misma fuerza y las mismas dificultades que al principio”.

Del texto anterior conviene resaltar la idea de establecer agrupaciones entre las figuras, algo que ensayará en los primeros estudios para el Friso. Así como la supresión de símbolos iconográficos, a pesar de que “cada imagen sabe quién es”. Identifica únicamente a Santo Tomás, mirando al cielo, y un grupo con los evangelistas. Escultóricamente, creará un lenguaje abstracto en las masas que se potenciará por una tensión exterior y unas líneas de fuerza creadas por la propia escultura y el entorno.

En un interesante documento¹, escrito por Oteiza probablemente el 24 de mayo 1951²:

1 Archivo Museo Oteiza FD-15393.

2 Oteiza anota al inicio del documento: Diario.- Bilbao, domingo 24. Por el texto sabemos que es antes del concurso para seleccionar el escultor, en 1951, el único domingo 24 de ese año, es en junio. Por las

“Estoy haciendo unos bocetos de apóstoles para Aránzazu. Tengo que ocupar con doce figuras un Friso de 12 metros de ancho por 2,5 de alto y 0,50 de profundidad, cada figura va pues en un armario de 2,5 x 1 x 0,50”.

En el escrito que se transcribe a continuación, veremos que la altura del Friso será modificada, llegando finalmente a una medida de 2,70 m.

1952

El 30 de abril de 1952³ Oteiza escribe al P. Lete para comunicarle que ha elevado la altura del Friso, y consultarle, entre otras cosas, si *¿sería lícito un grupo de 14 apóstoles?*:

“Rdo. P. Lete: como ya estoy definiendo el Friso para pasar en grandes fragmentos en modelos de escayola que en Aránzazu iremos vertiendo a la piedra, necesito hacerle esta consulta:

Consulta para el Friso de los Apóstoles

Primera: De izquierda a derecha los he colocado en este orden: 1: Matías 2: Bernabé [Bartolomé] 3: Andrés 4: Tomás 5: Santiago el Menor 6: Pedro 7: Lucas [Simón] 8: Mateo 9: Juan 10: Felipe 11: Judas Tadeo 12: Santiago.

Me he guiado para ello en razones de un expresionismo que persigo y en el cual se identifique una explicación cristiana y estética, que ahora alargaría mucho esta carta, pero que explicaré oportunamente al proyectar los relieves. Desearía saber si desde sus puntos de vista el orden debería alterarse.

Segunda: En uno de los bocetos he agregado a Marcos al grupo de los evangelistas, entre el 9 y el 10. Y en otro boceto, he puesto a Pablo, al lado de Pedro entre el 5 y el 6. ¿Sería lícito un grupo de 14 Apóstoles? Mi inclinación es afirmativa, debido a que hemos elevado algo la altura del Friso y para dar un empuje máximo hacia fuera, cierto misterio, cierta imagen o impresión de muchedumbre, etc. Me hace falta su opinión. El artista, demasiado impetuoso, si encuentra sitio, no dudaría en agregar a Francisco Javier en homenaje a su cuarto centenario. Y esto tiene un límite que es la autoridad de ustedes que estoy consultando. En fin, en todo le consultaré a usted antes de concretar nada. Tengan una fe absoluta en los resultados. Estoy entusiasmado con el trabajo y espiritualmente ambicionaba esto y venía desde hace años como preparándome para ello, exactamente”.

Continúa pensando en integrar en el Friso al grupo de los evangelistas. El escultor abordó el tema de los cuatro evangelistas previamente, para el proyecto de una Capilla en el Zadorra en 1949, y se pueden considerar como un antecedente de los apóstoles de Arantzazu. En uno de los bocetos añade a Pablo, quién se incorporará en el Friso definitivo de Oteiza junto a los doce apóstoles.

En el texto destacaríamos el dato referido a la elevación de la altura del Friso, es importante, porque en los planos del anteproyecto y en los del proyecto del año 1951 el Friso de los apóstoles ocupa una altura de 2,50 m, 5 puntas de diamante, y en ambos planos se traza una línea horizontal de cierre por encima de sus cabezas exactamente a ese nivel. Esta misma medida aparece señalada en el plano nº 77 de 1951. Sin embargo, en 1953, el plano nº 138 del proyecto deja libres cinco puntas de diamante

indicaciones que les da Oteiza a los arquitectos, el texto es previo a la carta que envían Sáenz de Oíza y Laorga a los escultores el 31 de mayo de 1951. Podría tratarse entonces del 24 de mayo, que fue la festividad del Corpus Christi.

3 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.17.

para el Friso, pero el Friso dibujado, ya con la concepción escultórica de Oteiza y con la estructura que consideró en los años cincuenta como la definitiva, ocupa más de cinco puntas, y se sitúa en una altura cercana a los 2,70 m. Posteriormente, en junio de 1969, momento en que se instala el Friso en la fachada, se retirará de la fachada una punta de diamante para conseguir liberar este espacio. Se ha realizado una secuencia de imágenes que recoge este proceso en el capítulo 11. *El Friso de los apóstoles 1968-1969*.

En este sentido observar también el informe⁴ que envían los artistas a Roma, que se muestra íntegramente en la narración visual *Segundo período 1954-1968*. En el informe, Oteiza realiza una composición fotográfica en la misma página con la fachada vacía y el modelo en yeso del Friso a escala 1:3, el escultor señala que el hueco dejado en la arquitectura coincide con el tamaño del primer apóstol de la fotografía.

El 14 de mayo de 1952 Oteiza escribe⁵ de nuevo al P. Lete:

“Ya estoy rectificando con sus indicaciones el grupo de los Apóstoles. Me estoy compenetrando de las características de cada uno. Con Pablo y los dos Evangelistas no apóstoles, me resulta un Friso de quince figuras, quizá resulten catorce. El hermano de mi mujer, misionero salesiano de la India, me ha proporcionado una reproducción del grupo de los Apóstoles dictado al pintor por Don Bosco y son precisamente esos quince. San Francisco Javier está efectivamente pensado para uno de los grupos de la fachada interior en que se reúnen los santos vascos. Estos bocetos están en el estudio de los arquitectos y se nos olvidó fotografiarlos”.

Insiste con la incorporación de la figura de Pablo, y mantiene la idea de añadir algún evangelista. La imagen de San Francisco Javier que la menciona también en la carta anterior, ha decidido incorporarla al grupo de los Santos Vascos, que proyectará para el interior de la Basílica en los relieves planteados a ambos lados del presbiterio.

Recogemos de la *Crónica del Santuario de Aránzazu*⁶ la anotación del 23 de junio de 1952: “Desde hace unos días se encuentra en Aránzazu D. Jorge Oteiza, encargado de las esculturas de la portada de la nueva Basílica”, y poco después, en agosto-septiembre de 1952 aparece publicada en la Revista Aránzazu, una entrevista a Oteiza titulada “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”:

“Es como un apaciguamiento de la Virgen, quisiera que como violento mensaje de paz. Por esto dudo en el tratamiento de los apóstoles. Es muy conocida la historia anecdótica de cada uno. Sería necesario extraer de ellos el mensaje que les da unidad, aquello que les hace iguales en el amor y la caridad, precisamente la sustancia íntima del cristianismo, el único método de santidad, totalmente abandonado en nuestra enturbiada época espiritual” [...].

Sobre la sugestión del espino de la Aparición, sobre el fondo de picos de la fachada, al mismo tiempo símbolo de la vida como sacrificio duro y difícil, resaltaría los Apóstoles como animales sagrados abiertos en canal, iguales, movidos, repitiéndonos que están vacíos, que han puesto su corazón en los demás, que este autosacrificio es su santidad común y su verdadera y cristiana identidad. Este vacío de cada imagen se hace energía formal, haciéndose estatua con la masa exterior, constituyendo un Friso de grandes aberturas humanizadas y verticales, como una imagen de la victoria cristiana y de la resurrección, en un vuelo inmóvil”.

4 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Del mismo informe se conserva en Arantzazu una copia encuadernada con la referencia Arm.5.-balda6-número6. Ver narración visual B. Segundo período 1954-1968.

5 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.18.

6 23 de junio de 1952. *Crónica del Santuario de Aránzazu* (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 72.

Es importante señalar que esta frase “como animales sagrados abiertos en canal”, la dijese el propio Oteiza; ya que es probablemente la crítica más extendida de sus apóstoles, especialmente tras la visita del Nuncio Hildebrando Antoniutti el 27 de agosto de 1954, cuando la visión de las esculturas de Oteiza “le descompuso el estómago, y hablaba de «degeneración del arte en Arantzazu»”.

En este artículo de prensa aparecen dos de los Frisos que Oteiza realiza a escala 1:5, los que hemos clasificado en la narración como segunda y tercera versión.

1953

El 22 de febrero de 1953⁷ el P. Guardián, Pedro Aranguren, toma las riendas de la Nueva Basílica tras el fallecimiento del P. Lete. Escribe a Oteiza para “formularle algunas preguntas en relación con el encargo de la estatuaría que se hizo hace muy cerca de año y medio”:

“Como V. sabe, la fachada estará muy pronto en condiciones de recibir los apóstoles proyectados. ¿Cuándo podríamos examinar los modelados en materia provisional? ¿En qué se encuentra la elección de la piedra en la que definitivamente han de tallarse?-¿Que previsiones han de tomarse sobre el lugar para los trabajos necesarios de talla?”.

Oteiza escribe al P. Guardián el 15 de marzo de 1953⁸ para comunicarle que irá a Arantzazu en abril, con los Frisos a escala 1:5, y que está completando los retratos de la cabezas:

“ya me he entrevistado con los arquitectos, con Sáenz Oíza largamente, y todo ha quedado bien puntualizado. Ellos estarán en Arantzazu a fines de este mes y dejarán dispuesto un lugar como taller para que yo ahora y más adelante con los pintores podamos trabajar. Yo iré en abril con los Frisos definitivos en la quinta parte de su tamaño 0,50 por 2,40 mts.completando los retratos de las cabezas para, desde su vaciado en yeso, trasladarlo a la piedra. De acuerdo con la marcha que pueda imprimirse al trabajo constituiremos el equipo con el sacador de puntos y el ayudante de los obreros que necesitemos”.

El escultor señala que viajará a Arantzazu desde Madrid con los Frisos definitivos a escala 1:5, y que ante el modelado de las cabezas tiene en mente la idea de un retrato.

Nuevamente, escribe Oteiza desde Madrid al P. Guardián el 7 de abril de 1953⁹. Le comunica que teniendo en cuenta la arquitectura, y a pesar de que ha considerado su último estudio como el definitivo, aún le gustaría ensayar otro pronunciando las aristas de las figuras. Confirma que llevará a Arantzazu dos Frisos, y una vez allí, ampliará los Frisos, desarrollará las cabezas y pondrá en marcha el equipo para la talla:

“Deseo ahora comunicarle que ayer lunes tuvimos reunión general en los talleres de Basterrechea, luego en el de Lara y finalmente en el mío, con los PP. Omaecheverría, Eulate y los arquitectos, como seguramente ya debe estar usted bien informado. La impresión sobre el futuro de la pintura en Arantzazu es magnífica. Creo que va bien también la escultura y ahora estamos en el momento decisivo. Hemos discutido mi último Friso que ya no sé qué número hace pues nada me parece suficientemente digno. Hemos convenido que sea el definitivo y lo pase al yeso.

7 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.19.

8 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.21.

9 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.22.

En esta versión que he conciliado lo humano de la forma en cada apóstol con la forma del bloque de piedra, hemos tratado con los arquitectos de probar su resistencia frente a la expresión erizada por los picos de la fachada, por si aún me fuera permitido pronunciar las aristas, lo que deshumanizaría un poco el conjunto en provecho de su destino arquitectónico que está tan señalado. Esta es pues la situación concreta acordada confiando en su aprobación:

Dentro de 4 o 5 días, dejo el Friso ya aprobado listo para que me lo pasen al yeso y salga inmediatamente para Aránzazu con el fin de adelantar el asunto de la piedra. Me veré inmediatamente con Altuna para ir a la cantera de Marquina y elegir la piedra. En Aránzazu dispondremos el sitio para la ampliación de los Frisos y el detalle de las cabezas, así como de la constitución del equipo para la talla. Todo dispuesto y en marcha, regreso para definir el último Friso, que será igual al anterior para con las aristas más pronunciadas y regreso con los dos Frisos para Aránzazu inmediatamente. Confiando por su parte de usted con ninguna orden en contra, saldré DM., para Donosti el domingo por la noche o el lunes. Realmente yo deseaba también que llegase este momento. Todo marcha, he debido tomar contacto con los pintores antes de definir la propia escultura. He obrado en beneficio de la verdadera unidad plástica del conjunto. Será una gran obra”.

De nuevo desde Madrid, escribe¹⁰ Oteiza al P. Guardián el 24 de mayo de 1953 para indicar que “el primero de junio, DM., estaré ya definitivamente en Aránzazu”.

El 29 de agosto de 1953¹¹ Luis de Elejabeitia¹² escribe a P. Vicente de Aldazabal al Santuario, en la carta le transmite la opinión del arquitecto Secundino Zuazo¹³ ante la obra escultórica de Oteiza:

“Quedé con Vd. en darle alguna impresión de Zuazo”, respecto a todo eso, y aun cuando nada nuevo puedo decirle, que Vd. no sepa, voy a cumplir mi promesa.

Cree Zuazo que la obra en general va a hacer muy bien, fuerte de aspecto, como se propusieron los que la proyectaron, de acuerdo con el paisaje de nuestro País, que hay tiene proporciones gigantes.

En cuanto a las esculturas de Oteiza, o “piedras” (como él las llama, pero no despectivamente), la impresión que creí recoger de Zuazo, es que formaran un buen conjunto con los “espinos” de las torres de fachadas, y que ese juego de luces y sombras tan duro, que Oteiza trata de fijar en sus bloques, puede tener interés no pequeño. Esto no quiere decir que un poco más hechas no hubiesen estado mejor. Pero, en fin; Oteiza quiere hacer ahí “su obra” y hay que dejar algo a sus iniciativas, pues la verdad es que dejándolo hablar no parece que es serrín lo que sale de la cabeza []

Total: Yo creo que Zuazo, por lo único que no pasaría (si él fuese el Director de la obra) es porque en el interior de la Iglesia se pretende hacer ese tipo de talla. Creí entenderle que, en el interior, Oteiza tiene que “desoteizarse”.

Dígale a Oteiza Vd., como cosa suya [con vistas a las esculturas del interior de la Iglesia]¹⁴, que pida la obra de Camón Aznar a la Institución “Príncipe de Viana”, de Pamplona, que trata del

10 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.1.-Doc25.

11 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.26.

12 Importante coleccionista de pintura vasca.

13 Secundino Zuazo formó parte del jurado en el primer concurso para las pinturas de la Basílica, celebrado el 22 de noviembre de 1952. Jorge Oteiza formó también parte de este jurado. Salieron elegidos Carlos Pascual de Lara para realizar las pinturas murales de ábside y Néstor Basterretxea para las pinturas de la cripta.

14 Los textos entre corchetes aparece manuscritos.

escultor Juan de Ancheta (ahora dicen que es Anchieta). O Vds. pueden pedirla para la biblioteca del Convento pues es muy interesante [vale sesenta pesetas].

A este escultor vasco le presenta Camón Aznar, (y con este nombre de escultor vasco), como al heredero más directo de la obra de Miguel Ángel []

Navarra y Guipuzcoa cuentan con una obra de Ancheta o Anchieta extensísima. No creo que sería un desdoro para Oteiza si recogiese la bandera de aquel enarboló en vida, y fuese su sucesor en el concepto que aquel gran escultor vasco tenía de los volúmenes y de las masas, pero atendiendo también al detalle en cuanto fuese necesario y sin apurarlo. Haga Vd. para que de alguna manera Oteiza conozca esta obra (yo sé que no la conoce) y veremos después qué comentarios hace [].

¡Ojala que Oteiza tenga un gran éxito en la lucha con sus grandes bloques de caliza!”

La impresión de Secundino Zuazo es favorable a Oteiza y confirma que la estatuaría que plantea encaja con la arquitectura, y señala que quizá al interior, Oteiza debería “desoteizarse”. El arquitecto Zuazo indica que convendría que Oteiza consultase el libro¹⁵: *El escultor Juan de Ancheta*, de José Camón Aznar¹⁶.

El 1 de diciembre de 1953, en el escrito¹⁷ de Oteiza *La escultura en el Exterior*, advierte la sucesión espacio-temporal que refleja el Friso y la vinculación entre las partes y el todo:

“El Friso. Se han eliminado todas las características particulares que pudieran distraer la expresión directa y rotunda del tema religioso que se trata de expresar. Ninguno de los apóstoles pronuncia su nombre (no dicen: “Soy Matías, soy Juan...”), pero todos repiten que son imagen de la Imagen suprema del amor y de la caridad que fue Cristo, que vivió y murió entre nosotros para enseñárnoslo. Estos apóstoles imaginan y enseñan esto. La Virgen en su Asunción, está como guiándoles y sosteniéndoles. Ellos escapan de la muerte espiritual, emergen, desprendiéndose de lo que les sujeta a la tierra. Recorriéndolos con la mirada, de derecha a izquierda, es como la imagen de uno solo que se mueve, que llora y, bajando los brazos, abraza a otro, poniendo así solución cristiana a su angustia, poniéndose así más gráficamente fuera de sí mismo, reflejando su amor a Dios en su amor al prójimo. [...]”

Cada imagen desemboca en la inmediata y se cumple en la totalidad del Friso, éste se completa con el Muro, justificándose con la Arquitectura y el Paisaje, orgánicamente”.

7.2. ASPECTOS FORMALES

En el informe que envían los artistas a Roma, Oteiza explica perfectamente el Friso:

“Lugar y pensamiento. La escultura está destinada al exterior, para completar la arquitectura de la fachada. Concretamente el escultor ha de construir un Friso de piedra, de 12 m de ancho por 2,70 de alto y medio metro de espesor, cuya función es unir las dos torres y servir, con su fondo, de base al gran tablero frontal, un cuadrado liso de piedra de 12 m de alto.

15 Camón Aznar, José, *El escultor Juan de Ancheta*, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1943. Archivo Museo Oteiza FB-156.

16 Podemos confirmar que se encuentra en la biblioteca personal del escultor, no presenta subrayados o comentarios, y es posible que lo consultara para estudiar la iconografía de la Virgen. Añadir que se conservan dos fotografías de Oteiza y Pedro Manterola en los años ochenta observando en el Museo de Navarra la escultura de San Jerónimo penitente de Ancheta. Archivo Museo Oteiza FD-22583 y FD-22584.

17 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.28.

El escultor no puede decir aquí todo lo que quiere, ni decirlo con libertad. Su verdadera misión es poner al servicio de la arquitectura un contenido espiritual el mas conveniente por el sitio y la hora en que se hace y el templo y el pueblo al que se destina. Y reducirlo, todo a las formas mas elementales que al mismo escultor puede gustarle o no- pero que han de ser lo más funcional en el sentido arquitectónico y lo más elocuente y condensadas y actuales, en el estético y religioso.

“El Friso.” Los arquitectos han indicado un tema tradicional para el Friso, que el escultor ha aceptado: las figuras de los Apóstoles, pero no le han dado un sitio con las medidas para doce, sino un sitio para el tema. El escultor no ha deshumanizado apóstoles, sino que ha humanizado piedras, de modo que, la idea de un apóstol se repite 14 veces, como podían haber sido 6 o hasta 50. En el centro, dos de las figuras se abrazan, dando solución cristiana a la angustia que circula en el conjunto. Los símbolos anecdóticos y personales han debido pues, forzosamente, que desaparecer, convirtiéndose cada figura en símbolo común y superior, desde su propia naturaleza formal, de la santidad. Hay como en solo retrato teológico del Apóstol en 14 piedras, en 14 posiciones complementarias, que se unen sólidamente entre sí y con las dos torres, expresándose desprendiendo, emergiendo, del mundo y de la carne, guiados por una imagen, en lo alto del tablero mural de la Asunción de la santísima Virgen. Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la que se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa. Ésta, así concebida, es una lucha antagónica de pesos, lo que pesa hacia abajo y lo que pesa hacia arriba, que se resuelve a favor del espíritu. Aquí todo pesa hacia arriba, pierde siempre la carne. Se retoma, en términos actuales, la severa línea del arte religioso “primitivo, románico y gótico”, frente a la línea profana y sensual de la Grecia pagana, el Renacimiento y la Academia.

La escultura es, pues, aquí, como el acento espiritual de la arquitectura y si reintegración religiosa en el paisaje. Es una portada franciscana. Franciscanismo y arte actual se identifican. San Francisco limpia de paganismo la visión de la Naturaleza. El artista actual religioso limpia de materialismo la imagen naturalista, la sobre-naturaliza”.

La estructura del Friso queda definida como una línea horizontal que une dos torres, formando por tanto, una H. La fachada casi se construye con esa línea horizontal densa de masa pétrea que pesa hacia abajo y nos da el nivel terrenal. La escultura tiene un peso, un peso que se asienta en la línea horizontal perfecta del pórtico de entrada a la Basílica. La masa escultórica del Friso, se define en claroscuro por un profundo volumen cambiante ante una iluminación natural.

El texto anterior define una escultura que debe ser reflejo de su tiempo, reflejo del pueblo al que está destinada, insertarse en el lugar que la rodea y jugar a favor de la arquitectura que la soporta. A estas ideas habría que añadir en el caso del Friso, la de comunidad, los apóstoles son finalmente un conjunto de personas que buscan y anhelan lo mismo, y aquí se une de nuevo a la idea del sentimiento religioso y de salvación y el ideal común de todo un pueblo. Esa idea de comunidad, se produce no sólo por la unión de lo religioso y lo popular, sino también a través del arte y la cultura. Posteriormente explicará Oteiza en el artículo¹⁸ “Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”:

“Primero el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable. Con su primera actitud realiza un arte de comunicación y de expresión temporal hacia el movimiento. Vence su primera soledad, llamémosla vital, enseña a participar a la comunidad de la realidad, con una misma y sabia sensibilidad visual”.

7.2.1. LA ESCULTURA Y EL NÚMERO DE APÓSTOLES

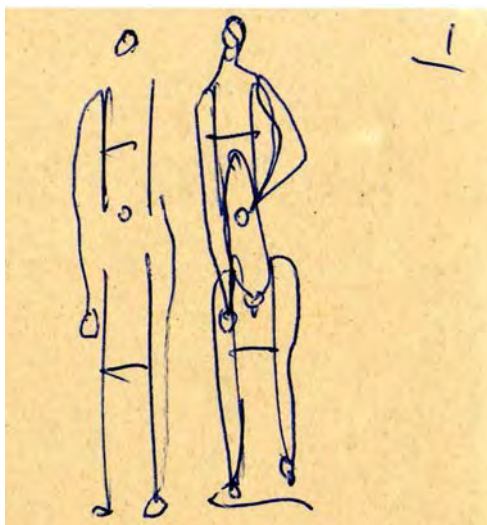
Los arquitectos le dan al escultor dos cosas: un sitio y un tema. Por tanto, en ese sitio, teóricamente, debe haber apóstoles. Podrían ser doce, no es sólo una cuestión de espacio, de “los que cabían”, de hecho, doce se dibujan en el anteproyecto, el problema parece estar en que no puede haber doce apóstoles con el concepto escultórico de Oteiza. El número de apóstoles, es una cuestión formal, y aunque al inicio desarrolle Frisos que presentan separación entre las figuras y agrupaciones, el conjunto escultórico es muy claro. Los ocho estudios en yeso a escala 1:33 que hemos localizado presentan diferencias formales que analizaremos a continuación, pero lo que interesa es lo mismo, una materia que activa un espacio y va generando un ritmo. Para que eso se produzca tienen que sucederse de forma continua, uno junto a otro. Y el escultor se encuentra con dos torres que le delimitan el espacio horizontal, es inamovible, pero, Oteiza modifica la escala real del Friso, que estaba planteado para una altura de 2,50 m, y él amplía a 2,70 m sencillamente para que “todos los que le caben” estén proporcionados.

Unos meses antes de instalarlos en la fachada, confesará en una entrevista:

“Serán «catorce apóstoles», porque en el espacio que los arquitectos conceden al Friso, su distribución me resulta para catorce. De haberme quedado con los doce tradicionales, me hubiesen resultado bajitos y rechonchos y yo, la verdad, quiero esculpir apóstoles y no bonzos”.

Desconocemos cuántos estudios del Friso de los apóstoles realizó Oteiza, de los dieciocho que hemos localizado, en ningún momento realiza doce apóstoles; representa trece, catorce, quince, incluso dieciséis. Esa sucesión de figuras en el espacio es lo que genera un ritmo, un movimiento, una alternancia de materia y espacio, de lleno y de vacío, de lo corpóreo y terrenal frente a lo espiritual.

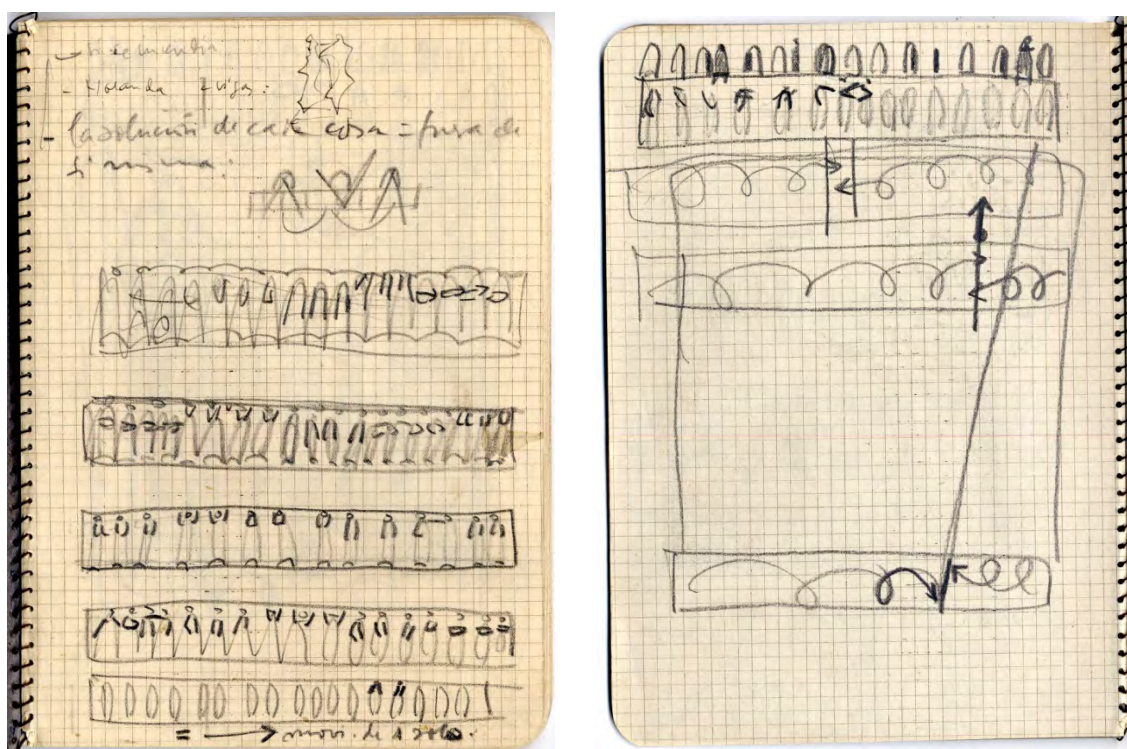
Si analizamos el Friso, el cuerpo de los apóstoles responde a la misma noción de vaciamiento formal por superposición de dos “H”, lo que genera una sucesión vertical de tres huecos en la masa antropomorfa (fig. 1).



1. Estructura compositivas de las figuras de los apóstoles mediante la superposición de dos H. Colección Museo Oteiza DI00115 (Detalle).

La alineación propia de las figuras crea diferentes líneas horizontales que estabilizan el conjunto, a la altura de sus rodillas, por debajo de los brazos y la línea de sus hombros. Pero la parte más externa de la escultura, los brazos, son los que definen el movimiento y siendo diferentes para cada figura aportan dinamismo al conjunto y generan una línea ondulante de sucesión que enlaza una figura con la siguiente. En los dibujos (fig. 2 y 3), Oteiza detalla el movimiento de los brazos de los apóstoles, y sus líneas se van haciendo cada vez menos importantes y significativas, hasta convertir el movimiento en dos muelles, uno va a hacia la derecha y el otro a hacia la izquierda, buscando un punto de unión central, o un punto de unión hacia las figuras finales del Friso, y señala “= movimiento de uno sólo”. En 1952 comentó:

“Todo el juego expresivo y humanizador de los bloques queda reducido a una serie de hiperboloides como paso de rosca que definen ondulando dos ejes horizontales que atraviesan el Friso dándole una sensación de movilidad y sucesión que hace imaginarse el Friso como un indefinido y vivo desfile de santos, elevándose hacia la Andra Mari que asciende en lo alto del muro”.



2 – 3. Dibujos en los que Oteiza señala el movimiento y sucesión de las figuras del Friso. Colección Museo Oteiza DI00290 y DI00291.

El escultor señaló en más de una ocasión que el lugar perfecto para ver el Friso es una vista muy lateral desde el petril, de tal modo que las figuras se suceden y se convierten en una sola que parece trasladarse en el espacio.

Si analizamos el modelo definitivo en yeso del Friso (fig. 4), observamos que escultóricamente le interesa crear ciertas interrupciones en esa continuidad, pero nunca simétricas. En todos los estudios para el Friso, las suele situar alrededor de la cuarta figura (tercera, cuarta o quinta), otra interrupción en el centro y una tercera casi al final, normalmente en la penúltima figura. Establece una composición similar en las miradas, casi todas las figuras miran hacia arriba, hacia lo espiritual, hacia la Virgen en lo alto del muro, al cielo, su mirada es lo que les separa de lo terrenal. Nuevamente, si observamos el gráfico que aparece a continuación con el Friso definitivo en yeso, la interrupción se produce en la

cuarta figura, y en la penúltima, que sus miradas son casi frontales, y sus gestos distintos a los del resto de las figuras. En el centro, dos figuras se abrazan, apóstoles nº 7 y 8, éste último se gira ligeramente hacia la derecha, pero sin perder la vista frontal de su cuerpo. Si realmente se abrazan, y Pedro posa su brazo sobre el hombro de Pablo, habría sido más lógico girar el cuerpo de ambas figuras, pero escultóricamente habrían generado un hueco central tan grande, que la composición estaría centrada y dirigida hacia esas dos figuras centrales, y se perdería la idea de sucesión y movimiento continuo. Por tanto, simplemente giran sus cabezas y ambos se miran fijamente. El escultor ha medido la tensión y profundidad de cada figura sometiéndolas a beneficio del conjunto.

La primera y la última figura abren y cierran la composición, una mira hacia la derecha y la otra hacia la izquierda, lo que hace que nuestra atención se concentre en lo que está sucediendo en el Friso.



4. Grafico realizado sobre el modelo definitivo en yeso del Friso de los apóstoles.
Colección Museo Oteiza CE01097-CE01110.

7.2.1.1. Identificación de los catorce apóstoles

Como hemos visto una vez que se define el encargo, se establece como tema un Friso de los apóstoles. En la documentación que hemos recabado, desde el primer escrito¹⁹ de 1951 en el que se indica que “cada uno sabe quién es”, o en textos de 1952, que hemos analizado al inicio de este capítulo, Oteiza identifica a cada figura con un apóstol concreto.

Al igual que sucedía con los temas que el escultor propone para el planteamiento de relieve mural, a Oteiza, lo que finalmente le interesa es que funcione lo escultórico y simbólico. Tanto, que posteriormente, en 1964, cuando tiene que justificar ante el obispo Lorenzo Berceciartua su Friso, escribe²⁰:

“No tengo fuerza ya para volver a explicar mi Friso. Se seguirá llamando de los Apóstoles, aunque solamente lo fue en un principio, como tema, que me fue dado por los arquitectos y de acuerdo con los PP. Franciscanos de Aránzazu.

Desaparecieron los nombres de los Apóstoles, y sus símbolos personales, su forma material y su número. Lo que queda y se intenta expresar ahora en el Friso, es la idea simbólica, la imagen, de la curación del sentimiento trágico de la existencia por la fe”.

Esta misma idea la refleja en una entrevista posterior²¹, de 1970, ante la pregunta *¿cuáles es la interpretación que más te convence, o es que cualquiera de ellas te es igual?* Oteiza contesta:

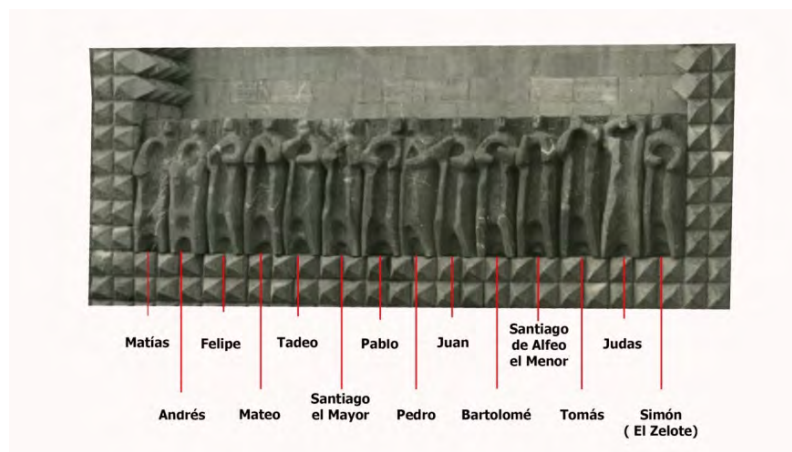
19 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.7.

20 La segunda carta y la contestación a la propuesta del Sr. Obispo, fueron publicados en: Revista Forma Nueva, nº 19, Agosto 1967, pp. 23-29.

21 Anasagasti, Fr. Pedro de, “Nuestras entrevistas: Jorge de Oteiza, escultor. Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Aránzazu. La fachada de la Basílica de Aránzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), Enero 1970. Archivo Aránzazu XLIX-n. 479, pp. 42-46.

“No me es igual cualquiera. Pero fue cuando proyectaba el Friso, hace 16 años, que acudían a mí numerosas posibilidades de significación simbólica, ensayé numerosas lecturas del Friso para una sola sintaxis, a lo que por mandato de la arquitectura estaba obligado a reducir a una rítmica, lenta y sobria ondulación, como eje horizontal para la unión de las 2 torres. Recientemente comprobé que esta estructura lingüística del Friso correspondía a la estructura íntima del euskera”.

Las interpretaciones que el propio Oteiza hace del Friso, se producen en su mayoría cuando retoma el trabajo, en 1968-69, pero creemos interesante dejar al menos constancia de cuáles fueron los catorce apóstoles que incorpora y si se puede establecer una correspondencia entre ese apóstol y su representación (fig. 5).



5. Identificación de los 14 apóstoles atendiendo a los documentos Archivo Museo Oteiza FD-8392 y FD-8394.

En el Museo Oteiza se conservan dos documentos, no fechados pero datados en nuestro archivo en 1969, en uno²², transcribe Oteiza el modo en que se van incorporando los apóstoles a la llamada de Jesús. En el otro documento, que se recoge transcrito en notas²³, detalla igualmente las referencias bíblicas que aluden al llamamiento de los catorce apóstoles que Oteiza incluye en el Friso.

22 Fernan, G., “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 266-269.

23 “Llamamiento de los apóstoles”
 - Llamamiento general con la lista de los nombres de los “Doce”: Mc 3,13-19; Mt10, 1- 5; Lc6, 12-16. Algunos apóstoles no aparecen más que en este llamamiento general.
 - Simón Pedro: Mc 1, 16-18 (Lc 5, 4-11); Jn1, 41-42.
 - Andrés: Mc 1,16-18; Jn 1, 35-40.
 - Juan: Mc 1, 19-20; Lc 5, 9-11.
 - Santiago (el Mayor): los mismos textos que Juan. [En el documento FD-8393 indica Mc. 1, 19-20].
 - Felipe: Jn 1, 43-44.
 - Bartolomé (Natanael): Jn 1, 45-51.
 - Mateo (Leví): Mt 9, 9 (Mc 2,14; Lc 5, 27-29).
 - Tomás: Sólo en el llamamiento general. [En el documento FD-8393 indica ver Judas Tadeo].
 - Santiago de Alfeo (el Menor): Sólo en el llamamiento general. [En el documento FD-8393 indica ver Judas Tadeo].
 - Judas Tadeo (de Santiago): Sólo en las listas generales. [En el documento FD-8393 indica Lc 6, 12-16].
 - Simón, el Zelotes: Idem de idem. [En el documento FD-8393 indica ver Judas Tadeo].
 - Judas Iscariote: Tampoco se describe especialmente su llamamiento. [En el documento FD-8393 indica ver Judas Tadeo].
 - Matías (agregado a los «doce» una vez desaparecido Judas): Act 1, 21-26.
 - Pablo: Tres relatos de la «conversión»: Act 9, 1-19; 22,5-16; 26, 12-20.
 Se llama «apóstol por vocación divina» al comienzo de casi todas sus cartas. Defiende especialmente su apostolado como llamamiento divino en el Gal 1, 11-24. Como testigo de la Resurrección: 1Cor 15,8.

En un audiovisual²⁴ en el que conversa Oteiza con el P. Bitoriano Gandiaga, al referirse este último a los apóstoles, comenta:

“Son 14, 14 no hay ninguna herejía, además pues sabemos que realmente los apóstoles son 14, Judas el que se ahorcó, y Matías el que fue bueno . bueno y además está San Pablo y también San Justo”.

El Friso de los apóstoles de Oteiza introduce dos apóstoles a los doce tradicionales, concretamente Matías y Pablo. El Friso incluye a Judas Iscariote, apóstol nº 13, y a Matías, apóstol nº 1, que se incorporó al grupo de los apóstoles sustituyendo precisamente a Judas Iscariote tras su muerte.

El artista alude en numerosos escritos a la eliminación de sus símbolos iconográficos, pero sabemos que como tema, pensó en un apóstol concreto, y en una representación formal determinada. En el Friso, hay determinados apóstoles que por sus gestos corporales y la expresión de su rostro se distinguen del resto:

-Apóstol, nº 4. Mateo. Es el único en el que no se detalla el rostro, escribe Oteiza: “es en la oración que se borra el rostro, en el apóstol número 4 se lo borré del todo, puede cada uno ponerle el suyo”. En una entrevista²⁵ posterior alude a él como “el que reza”.

-Apóstol nº 5. Judas Tadeo. Se lleva la mano derecha al cuello, lo que le obliga a forzar mucho la elevación y posición de la cabeza, llegando en algunos estudios a aparecer en posición horizontal. En las cabezas en yeso que realiza Oteiza para estudiar a este apóstol detalla distintos tipos de boca, y como veremos, en la piedra se talla una boca muy dramática, que después una vez instalado el Friso en la fachada decidirá eliminar. Según la tradición católica, a Judas le martirizaron hasta cortar la cabeza, lo que puede explicar el gesto con el que aparece representado en el Friso.

-Apóstol nº 7. Pablo. Es el único en el que se tallaron unos pequeños ojos, el resto se representan sin ojos, se tratará en el siguiente apartado 7.2.3. *Estudios para cabezas de apóstol*.

-Abrazo entre los apóstoles nº 7 y nº 8. Pedro y Pablo. Pablo en la carta a los Gálatas, 2,11 indica que se enfrentó cara a cara con Pedro, fue una discusión de gran importancia en la historia de la Iglesia pues se discutía la imposición de la tradición judía a los gentiles convertidos, a lo que Pablo se oponía. Oteiza podría hacer referencia a este hecho en el enfrentamiento de sus caras, y al mismo tiempo, unirlos en un abrazo evidenciando la necesidad de un ideal común.

-Apóstol nº 12. Tomás²⁶. Tapa sus ojos y su rostro con las dos manos. Es conocida la incredulidad de Tomás, en Juan 20:29: “Jesús le dijo: Porque me has visto, Tomás, creíste; bienaventurados los que no vieron, y creyeron”.

-Apóstol nº 13. Judas Iscariote. En el Friso, se lleva angustiado las dos manos a la cabeza, el gesto se acentúa por una boca horizontal, abierta y dramática y unas marcas que como lágrimas brotan de su ojo derecho. En Mateo 27:3 a 27:5.

24 “Conversaciones sobre la construcción de Aránzazu”. S.f., Audiovisual, 50 minutos. Archivo Museo Oteiza FD-9880. Corte 24”:10.

25 Anasagasti, Fr. Pedro de, “Nuestras entrevistas: Jorge de Oteiza, escultor. Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Aránzazu. La fachada de la Basílica de Aránzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), Enero 1970. Archivo Aránzazu XLIX-n. 479, pp. 42-46.

26 Oteiza en el diario de la instalación de los apóstoles en la fachada “se reajusta el nº 12, el último en llegar es también aquí Tomás”. Archivo Museo Oteiza FD-8394.

“Entonces Judas, el que le había entregado, viendo que era condenado, devolvió arrepentido las treinta piezas de plata a los principales sacerdotes y a los ancianos, diciendo: Yo he pecado entregando sangre inocente. Mas ellos dijeron: ¿Qué nos importa a nosotros? ¡Allá tú! Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó”.

En cuanto a la posición todos los apóstoles se encuentran de frente excepto el nº 13, que está de espaldas. Se aprecia especialmente en la posición de sus hombros y brazos, en el volumen de su cuerpo, y en la parte inferior de las piernas; donde los espacios internos no se desarrollan de igual forma que en el resto de los apóstoles. En los primeros estudios en yeso aparece de frente y con la cabeza sujeta entre sus manos a la altura del pecho. Posteriormente dramatizará aún más el rostro y la actitud gestual de esta figura. A su situación en el Friso, podría dársele, empleando las mismas palabras de Oteiza, una “solución cristiana”. A la izquierda tiene una figura que se tapa los ojos con las manos, no queriendo ver la angustia, ignorando su sufrimiento, a la derecha, una figura que lo mira y parece comprender su situación.

7.2.2. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTUDIOS PARA EL FRISO

Independientemente de las variaciones que introduce el artista entre unos y otros estudios, “ensayando todas las soluciones que le son posibles en escultura”²⁷ el Friso es, de todo el conjunto de su estatuaria, lo que permanece invariable desde el inicio hasta el final del proyecto manteniendo la misma concepción escultórica.

Para este epígrafe, conviene consultar la narración visual, Friso de los apóstoles, capítulo 1.2.1.1. *Relación entre las figuras*. Precisamente en la secuencia de imágenes, hemos partido de un Friso que no se ajusta a ninguna de las escalas definidas, y consideramos que podría ser una de sus primeras aproximaciones al tema, ya que no se muestra lo escultórico de forma clara. Se observa cierta descompensación entre el tamaño de las cabezas y el cuerpo de las figuras. En las cabezas detalla el rostro y el cabello, sin embargo, el cuerpo de las figuras es pura abstracción, sin ningún detalle más allá de la sucesión de materia y espacio semicilíndrico. En el centro del Friso, una cruz de alambre sobre la representación simbólica de un vacío. Este recurso, lo utilizó también para dos estudios de relieve vinculados a la Asunción²⁸.

Estudios del Friso a escala 1:33

Hemos localizado ocho modelos en yeso a escala 1:33, dimensiones aproximadas 8,5 x 36,5 x 4,5 cm. En ellos el escultor analiza el planteamiento general de la obra y su comportamiento escultórico (fig. 6 y 7). Es la medida idónea para insertarlos en la maqueta arquitectónica que ha construido para analizar el funcionamiento del conjunto de la estatuaria con la arquitectura. En cuanto al número de apóstoles, en dos de ellos representa trece y en los otros seis relieves, aparecen quince figuras.

Es imposible determinar el número de estudios que realizaría el escultor, él mismo escribe: “hemos discutido mi último Friso, que ya no sé qué número hace pues nada me parece suficientemente digno”. Complicado también determinar con exactitud el orden en que fueron realizados, me inclino a pensar que los más abstractos fueron los primeros que estudió el escultor, intentando acercarse lo más posible a su concepto escultórico en ese momento.

27 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.17.

28 En la narración visual ver capítulo 1.1.1.1. Ángeles-espino y primeros relieves, 1952-1953.



6. Obras en Colección Museo Oteiza LT1988 (superior) y LT1989 (inferior).



7. Colección Museo Oteiza LT1986 (superior), LT1987 (centro) y LT1990 (inferior).

Aunque podríamos establecer dos grupos, aquellos en los que marca una separación o línea entre los grupos de figuras, es decir, las agrupa en parejas o tríos dejando una línea vertical entre cada uno de estos grupos. Frente a aquellos en los que el Friso es una sucesión continua de una figura en el espacio, ver el Friso LT1990 (fig. 7). En ambos casos y a pesar de producirse estas interrupciones verticales, la escultura sigue funcionando igual, tiene tanta fuerza el volumen escultórico, la expresión y la sucesión de los elementos, que el resultado es el mismo; una masa escultórica densa y continua.

En algunos estudios, las figuras están claramente individualizadas y permanece una idea de columna que nos remite a los relieves románicos, especialmente el Friso LT1989 (fig. 8 y 9). En este relieve, y en otros, como el LT1988 (fig. 6), define también la aureola, cierta idea de ropaje, y se intuye que las figuras podrían portar algún elemento iconográfico.



8. Colección Museo Oteiza LT1989 (Detalle).



9. FD-6136. Fotografía conservada en el archivo del escultor del relieve de *Pentecostés* representado en uno de los pilares del claustro bajo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), siglos XI y XII.

En cuanto al modelado, el cuerpo de la figura se define de dos modos; o por un hueco semicilíndrico continuo, o por aplastamientos cóncavos que se suceden verticalmente. Se genera en ellos un ritmo y movimiento que acentúan los brazos, y que en algunos estudios, tienen especial protagonismo; ya que se cruzan creando líneas diagonales. Ver LT1988 y LT1986.

Al mismo tiempo se generan líneas continuas en sentido horizontal, normalmente a la altura de los hombros donde se produce una unión y alineación entre todas las figuras, en cierta alineación de los vacíos y en ocasiones en la parte baja –en la zona de los pies– donde el escultor ha trazado una línea horizontal que unifica todas las figuras, como observamos en el Apostolario LT1986 (fig. 7).

En otros Frisos, como el LT1990 (fig. 7), se elimina en la representación cualquier detalle o distinción, incluso los brazos de las figuras, produciéndose una repetición en la que desaparece la relación figura-fondo. Se convierte en pura abstracción, y si eliminamos el pequeño resto de sus cabezas, desaparecería cualquier referencia antropomórfica.

Estudios del Friso a escala 1:5

Se han localizado fotografías de seis estudios distintos a escala 1:5, que hemos denominado versiones, con unas medidas aproximadas del conjunto de 52 x 240 x 20 cm. Partiendo de algunos de los modelos anteriores a menor escala, el escultor estudia y detalla el modelado del Friso a mayor formato.



10. 1ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-2575.



11. 2ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-21595.



12. 3ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-21590.

Para las tres primeras versiones, selecciona tres tratamientos escultóricos muy diferentes, y parece basarse en los Frisos anteriores LT1989, LT1988 y LT1990 (fig. 6 y 7), en los tres casos, se han localizado fotografías del positivado en yeso de los cuatro primeros apóstoles.

En una primera versión (fig. 10), parte del modelo de concepción más románica, con figuras lineales e individualizadas en las que también detalla la aureola. En relación a la segunda y tercera versión, la fotografía de ambos Frisos apareció publicada en la *Revista Aránzazu*, en septiembre 1952 con un texto en el que “el escultor define su postura ante la obra encomendada” indicando el nombre de los estos cuatro apóstoles: Matías, Bartolomé, Felipe y Tomás, y señalando que “solo un apóstol, Santo Tomás–, tendría la cabeza levantada, mirando al cielo”.

La segunda versión (fig. 11), parte del modelo LT 1988, que el artista tiene situado frente a él mientras está modelando en barro el Friso a escala 1:5. Se trata de un modelado más expresivo en el que se crea un fuerte ritmo y movimiento a través de brazos. En la versión ampliada, destaca la resolución de las figuras mediante formas sinuosas y una menor definición de los huecos del cuerpo. En la *Revista Aránzazu* que acabamos de citar, aparece con el pie “Bocetos de tanteo para el logro definitivo”.

En la tercera versión (fig. 12), toma como punto de partida el Friso más abstracto de los que conocemos, el LT1990. En él profundiza y define más los huecos de las figuras, que son más orgánicos y menos repetitivos. La versión a mayor formato le sirve también para definir los rostros, que son aquí muy similares a lo que serán en el modelo definitivo. En este caso, el pie que acompaña a la fotografía de este Friso en la *Revista Arantzazu* citada indica: “Ensayos para la realización escultural”.

De estas tres versiones, que acabamos de comentar, sólo se han localizado fotografías del positivado en yeso de las cuatro primeras figuras en un solo bloque. Desconocemos si se realizó el positivado completo en yeso, y nos hemos cuestionado si el escultor planteaba la sucesión de figuras en barro, y trataba cada grupo de figuras con un tratamiento distinto. Esta idea puede intuirse en las fotografías FD19097 y 19093.



13. 4ª versión. Archivo Museo Oteiza
FD-6144.



14. 5ª versión. Archivo Museo Oteiza
FD-21915.



15. 6ª versión. Archivo Museo Oteiza
FD-13161.

Se han localizado imágenes de otras tres versiones a esta misma escala 1:5, y en las tres, el escultor ha modelado y positivado en yeso el Friso completo. Las versiones cuarta y quinta presentan un modelado más vibrante y expresivo, los cuerpos de las figuras se unifican y se genera un gran movimiento con los brazos (fig. 13 y 14).

Por último, modela una sexta versión muy cercana al Friso definitivo (fig. 15). Se asemeja a éste en el volumen escultórico y el modelado, la posición de las figuras, el gesto corporal de cada una de ellas y sus rostros. Únicamente los brazos tienen un mayor protagonismo, definiendo incluso en algunas figuras los dedos de las manos. Aparece fotografiado el Friso completo positivado en yeso, y otra imagen posterior del Friso patinado. Sabemos que lo patina en color tierra porque los tres últimos apóstoles de este Friso se conservan en el Santuario de Arantzazu. El testimonio de varios PP. franciscanos, revela que este fragmento del Friso lo recogió del contenedor de escombros el P. Bitoriano Gandiaga, por lo que es probable que el resto del Friso haya desaparecido.

El Friso al que alude²⁹ Oteiza el 7 de abril de 1953, podría ser éste último:

“Hemos convenido que sea el definitivo y lo pase al yeso.

En esta versión que he conciliado lo humano de la forma en cada apóstol con la forma del bloque de piedra, hemos tratado con los arquitectos de probar su resistencia frente a la expresión erizada por los picos de la fachada, por si aún me fuera permitido pronunciar las aristas, lo que deshumanizaría un poco el conjunto en provecho de su destino arquitectónico que está tan señalado.

Todo dispuesto y en marcha, regreso para definir el último Friso, que será igual al anterior para con las aristas más pronunciadas y regreso con los dos Frisos para Arantzazu inmediatamente.

Es importante señalar que los Frisos que hemos estado analizando están realizados en el estudio que Oteiza tiene en Madrid (Ciudad Lineal), y que probablemente a Arantzazu, tal y como dice en esta

carta, llevó los dos que hemos clasificado aquí como versión quinta y sexta.

Previo al Friso definitivo, Oteiza realiza dos estudios, en uno vuelve a estudiar el comportamiento escultórico del conjunto en menor formato mediante un modelado expresivo que incluye dieciséis figuras. En otro, realizado en barro cocido, detalla las cuatro últimas figuras del Friso. No se ajustan a ninguna de las escalas anteriores y en ambos las figuras se individualizan, como queriendo centrarse en el gesto y actitud psicológica de cada una de ellas.

Estudio definitivo del Friso a escala 1:3

Como hemos visto anteriormente, el 15 de marzo de 1953³⁰, Oteiza escribe al P. Guardián:

“Yo iré en abril con los Frisos definitivos en la quinta parte de su tamaño, 0,50 por 2,40 mts. completando los retratos de las cabezas para, desde su vaciado en yeso, trasladarlo a la piedra”.

Oteiza llega a Arantzazu en junio de 1953, según la carta que acabamos de transcribir, lleva consigo dos Frisos, y en ella, añade: “En Arantzazu dispondremos el sitio para la ampliación de los Frisos y el detalle de las cabezas”.

El Friso definitivo que modela en barro a escala 1:3 lo realiza en Arantzazu, creemos que ha sido suficientemente analizado en este capítulo y a través de las notas e imágenes de la narración visual, apartado 1.2.3. *Descripción del modelo definitivo*.

Resta añadir dos cuestiones, una que efectivamente del último estudio a escala 1:5 al estudio definitivo se ha permitido “pronunciar las aristas, lo que deshumanizaría un poco el conjunto”, parecería que intenta, por tanto, mantener cierta expresividad del Friso anterior pero a la vez geometrizar y definir los planos. La segunda, que el yeso recoge la impronta del modelado en barro, una expresividad latente sólo en este soporte, y cierta secuencia del volumen escultórico que se mantiene en este estudio definitivo en yeso, pero que por razones obvias de técnica y acabado, no podrá trasladarse al soporte pétreo del mismo modo.

El positivado en yeso se realiza por figuras individuales, más manejables por peso e idóneas para el posterior proceso de sacado de puntos y talla en piedra.

7.2.3. ESTUDIOS PARA CABEZAS DE APÓSTOL

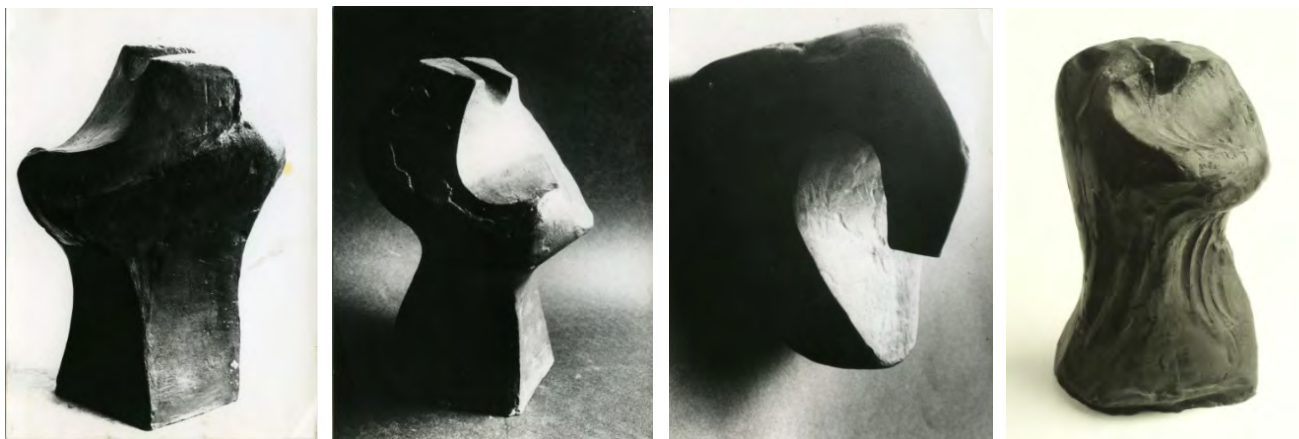
Acabamos de transcribir dos textos en los que Oteiza comenta que debe "completar los retratos de las cabezas". Efectivamente una de sus grandes preocupaciones es detallar, más bien, definir las cabezas de apóstol. Oteiza modela las cabezas a escala 1:3, aproximadamente 13 x 11 x 11 cm, la misma medida que establece para el modelo definitivo del Friso. De algunas de ellas, realiza estudios a mayor formato, exactamente a escala 1:1, 40 x 30 x 30 cm aproximadamente, coincidiendo con el tamaño que tendrían en el Friso de la fachada. A esta última escala estudiará las cabezas de los apóstoles nº 1 (fig. 16), nº 7, nº 8 y nº 9, definiendo su concepción escultórica unida a una idea de retrato.



16. Apóstol nº 1. Archivo Museo Oteiza FD-21541.

Exceptuando para el apóstol nº 2, del que hemos localizado sólo un estudio detallado del rostro, para el resto de los apóstoles realiza de dos a seis estudios para cada figura. Las diferencias entre ellos atienden a cuestiones de definición formal, profundidad de los huecos, aplastamientos y ligeras variaciones en la posición del cuello y la cabeza. Estas variaciones en un mismo apóstol, atienden también a la actitud, la expresión gestual, o a un interés por la definición de detalles. En el apóstol nº 5, define en unos estudios una boca entreabierta más pronunciada y dramática, y en otros la elimina. Como veremos posteriormente al analizar la talla de los apóstoles, ésta será precisamente una de las modificaciones que hará el artista en este apóstol una vez finalizada la instalación en la fachada. Son significativos los estudios para el apóstol nº 13, en los que repite con sutiles diferencias los huecos de los ojos y la boca, y las incisiones que como lágrimas traza en el lado derecho de la cara, y en uno de ellos talla posteriormente el yeso, dándole mayor fuerza al modelado.

Como ya hemos indicado, la gran mayoría de los estudios son positivados en yeso, pero encontramos también dos vaciados en cemento, cinco tallas en piedra; y algunos pequeños estudios se conservan en barro. Los tres estudios que realiza en piedra de Markina, parecen ensayos en los que parece tantear el acabado idóneo para la talla definitiva en piedra.



17,18,19,20. Cabeza de apóstol A. Archivo Museo Oteiza FD-21539. Cabeza de apóstol B. Archivo Museo Oteiza FD-21540. Cabeza de apóstol C. Archivo Museo Oteiza FD-21523. Cabeza de apóstol D. Archivo Museo Oteiza CE00739.

Oteiza desarrolla distintos conceptos escultóricos, en cuatro cabezas de apóstol que denomina Apóstol A, B, C y D, en lo que parece cuestionarse el grado de abstracción al que podría llegar aplicando sus conceptos escultóricos (fig. 17 a 20). En los dos primeros, A y B (fig. 17 y 18), genera dos concavidades una en sentido horizontal y otra en sentido vertical en los que parecería que es el espacio, desde el exterior, el que entraría y activaría la masa de la figura, convirtiendo la cabeza casi en el negativo de un rostro. Una serie de planos geométricos terminan de configurar el volumen de la cabeza y el cuello. La Cabeza de apóstol, C (fig. 19), continúa siendo un ejercicio simplificado en el que la idea que aplica casi en todos los apóstoles, de una nariz que nace desde la frente, nos remite aquí a una máscara primitiva.

Por último, el apóstol D (fig. 20), de concepción similar al A y B pero de modelado expresionista en el que ha dejado la huella de sus dedos bajando por el cuello. En este caso, los ojos son dos huecos producidos por la presión de sus dedos y fuerza tanto la elevación de la cabeza, que el rostro, se muestra casi en posición horizontal. Realiza otros dos modelos con esta misma concepción vaciados en cemento, y en los que alarga la dimensión del cuello, uno de ellos lo titula *Puño gritando en el desierto/ Retrato de Gaya Nuño*, y efectivamente, los modelos denominados por el artista con las letras A y B, se asemejan a un puño levantado.

Destacaría otras dos cabezas, la primera en yeso donde lleva la escultura al límite de lo abstracto, y si no fuese por los dos agujeros de los ojos, difícilmente sabríamos que nos encontramos ante una cabeza (fig. 21). En este caso, la obra se define por la alternancia de concavidades que se suceden en posición vertical y horizontal. Algo que ya hemos observado al analizar el concepto escultórico y que también recogimos gráficamente en el capítulo dedicado a la imagen de la Virgen, epígrafe 6.3. *Concepto escultórico de la Virgen*. La segunda, es una cabeza en piedra caliza blanca en la que realiza un hueco geométrico formando una cruz, algo que curiosamente se repite en algunos estudios de cabeza de apóstol de barro, donde representa una figura sin rostro, o la representación simbólica de la cruz incisa (fig. 22).



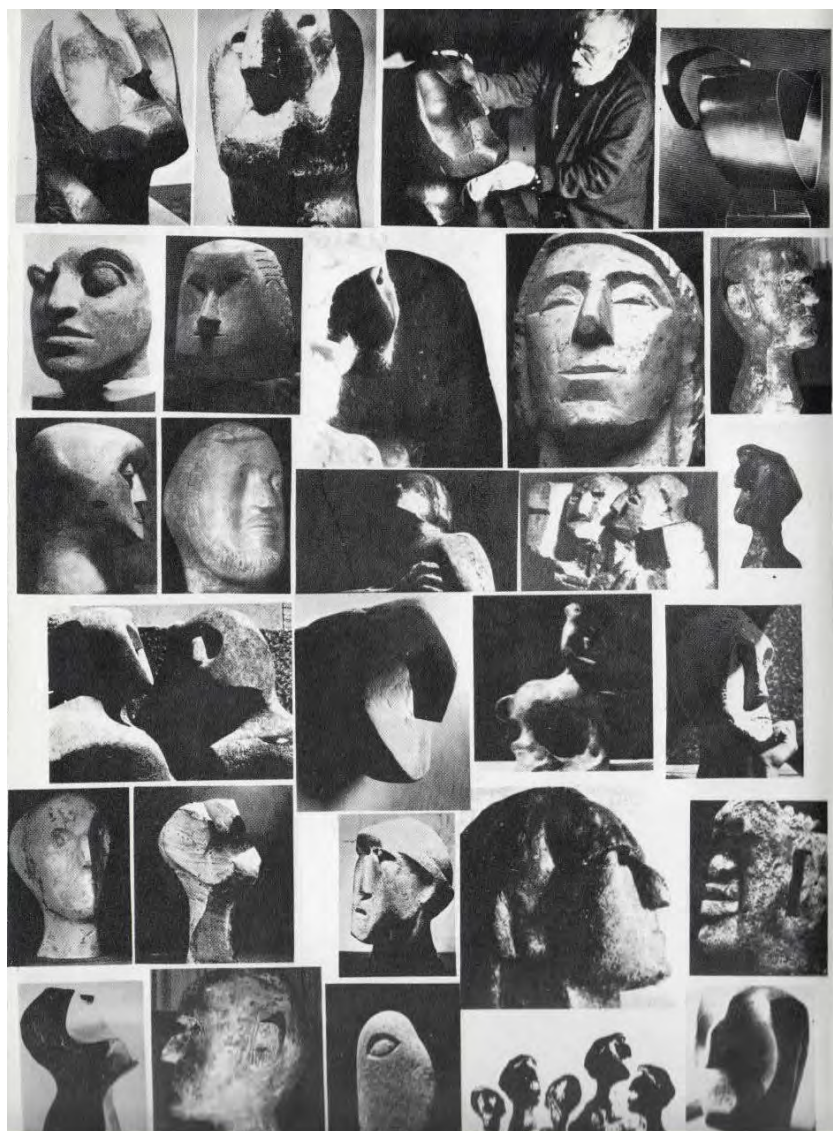
21. Cabeza de apóstol, 1952.
Colección Museo Oteiza CE00865.



22. Cabeza de apóstol, 1953.
Colección Museo Oteiza CE01622.

La idea del retrato es una constante en la trayectoria de Oteiza. Para el libro³¹ de Pelay Orozco, el escultor selecciona imágenes de distintos retratos junto a diferentes estudios de *Cabeza de Apóstol* (fig. 23). Aparecen obras de los años treinta; el *Retrato de Miguel María de Lojendio*, 1935, *Escultura/ Retrato de la pintora Bibí Zogbé*, 1935, el *Pintor Sariegi*, 1934, *Escultura/Mikelats y Atarrabi*, 1935, *Escultura/Paulino Uzkudun*, 1935, *Retrato de Sadi Zañartu*, 1935. Muestra retratos realizados en los años cuarenta; *Retrato de Luz Valencia*, 1944-45, *Retrato del pintor Otano*, 1947-48, *Retrato de mi mujer*, 1947. De los años cincuenta el *Cabeza de mujer*, 1957, *Retrato de Julio Antonio Ortiz*, 1951, *San Isidro*, 1953, *Retrato de Pascual de Lara*, 1953, *Franciscano*, 1953, *Retrato de Cristino Mallo*, 1951. Y por último, otros de los años sesenta, *Aitona/Abuelo*, 1969, *Centauro vasco*, 1969.

Oteiza aborda el tema del retrato en los dos momentos en que permanece en Arantzazu realizando en los años cincuenta el *Retrato del Padre Eulate*, 1952, o en 1953, el *Retrato de Itziar*, *Retrato de Moreno Galván*, o los mencionados anteriormente de *Pascual de Lara* y *Franciscano*. En 1968-69 realiza entre otros el de *Blas de Otero*, *Txomin Perurena*, José Manuel Ibar, *Urtain*", o aborda la simultaneidad de dos personajes en un mismo retrato en *Retrato doble de Juan XXIII y Ramón Laborda*³².



RELACION DE ALGUNOS RETRATOS

_____ Cabeza destinada para Apóstol n.º 1, Apóstol n.º 9, Cabeza de mujer, hierro, 1958 / Luz Valencia, Popayán, 1942, Miguel Lojendio, Santiago Chile, 19 marzo 1936, Apóstol n.º 9, Pintora Bibi Zogbé, Buenos Aires, 1935, Pintor Otano, Buenos Aires, 1947 / mi mujer, 1947, Pintor Julio Antonio Ortiz, 1950, San Isidro, 1953, Mikelats y Atarrabi, 1935, mi aitona, 1969 / Patlo y Pedro, 1953-69, Un ensayo de cabeza franciscana para Apóstol, 1953, Alianza totémica de Hombre (Apóstol n.º 9) con caballo, como antecedente prehistórico vasco para centauro en fuente occidental mitología griega, Retrato de Lara con su mano puesta para la fotografía, Madrid, 1954 / Cristino Mallo, 1952, Franciscano, 1953, Sarriegui, 1934, Paulino Uzkudun, Buenos Aires, 1935 / Ensayo cabeza Apóstol, 1953, Otano, Zadi Zañartu, canto rodado, Chile, 1935, mi aitona, Cabeza, 1958

23. Relación de algunos retratos realizados por Oteiza. Recogidos en el libro: Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 518.

32 Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. Oteiza. Catálogo razonado de escultura, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015, p. 322.

Trasladado a los apóstoles de Arantzazu, más que un retrato concreto está en su deseo una representación del pueblo vasco, y a la vez, que el pueblo se sienta identificado con ellos. Formalmente, el rostro de los apóstoles es muy esquemático, pero define unos rasgos comunes; una nariz pronunciada, que suele arrancar desde la frente, y un mentón muy marcado.

Exceptuando el apóstol nº 7, Pablo, ninguno tiene detallados los ojos, sino un aplastamiento que muestra esa concavidad, y que daría reflejo a nuestra búsqueda interior y espiritual. Indica³³ Oteiza:

“comprobé que los apóstoles, con ojos, apenas penetraban el cielo, pensé que es en la oración que se cierran los ojos, los suprimí en todos, solamente a Pablo le señalé dos pequeños huecos” es en la oración que se borra el rostro”.

Del apóstol nº 1 (fig. 16), advierte³⁴ que se trata del retrato de Inazio Sarasua³⁵ (fig. 26), patrón de la trainera de Orio³⁶ (fig. 24 y 25). Curiosamente Oteiza denominará a una cabeza de apóstol con el nº 15, en realidad, se trata de una variante del apóstol nº 1 y por tanto aparece en la narración visual, situada con los estudios para este primer apóstol. En la composición fotográfica anterior (fig. 23), también podemos observar el estudio de esta cabeza situado en la esquina superior izquierda.



24. Aparecen alineados los 14 remeros. Imagen que dentro del contexto, nos remite al Friso de los Apóstoles. Inazio Sarasua es el segundo por la derecha.



25. Inazio Sarasua de pie como patrón de la trainera de Orio en 1952.



26. Apóstol nº 1. Colección Museo Oteiza CE 0769

33 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 288.

34 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 273. Ver también Amezaga, Elías. Jorge Oteiza. Ahora tengo que irme, p. 160.

35 Inazio Sarasua, ha ganado catorce Banderas de la Concha, en la competición de traineras que se celebra en San Sebastián; como remero y patrón de la trainera de Orio, cinco de ellas desde 1951 a 1958. Las imágenes han sido proporcionadas por Maialen Sarasua, nieta de Inazio.

36 Pueblo natal de Oteiza.



27. Cabeza de apóstol nº 8, 1953.
Colección Museo Oteiza CE00061.

Escribe³⁷ Oteiza que en el abrazo de Pablo y Pedro, en el centro del Friso de los Apóstoles, trató de acercarse al Papa Juan XXIII en el retrato de Pedro, apóstol nº 8 (fig. 27). Posteriormente, volverá a representarlo en el *Retrato doble de Juan XXIII y Ramón Laborda*, 1969. En relación a éste apóstol se han localizado seis estudios para su cabeza; cinco en yeso a escala 1:3 y una a escala 1:1, lo que demuestra que le preocupó especialmente la definición de su rostro. En el estudio a mayor formato la fuerza expresiva de las concavidades de sus ojos nos muestra la presión y movimiento que realizó el puño del escultor durante el proceso de modelado. Esta será posteriormente una de las cabezas que modificará en el proceso de talla en 1968-69.



28 – 29. Cabeza de apóstol nº 9, 1953. Vista frontal y lateral del estudio que finalmente se tallará en piedra para la fachada de Arantzazu. Colección Museo Oteiza CE00062.

Por último, en el apóstol nº 9, Juan, es interesante observar el modelo definitivo en yeso y el estudio para su cabeza, ambos a escala 1:3; ya que el rostro que coincide en ambos modelos en yeso, no será el que finalmente se talle para la fachada. En piedra, Oteiza incorpora la cabeza detallada a mayor formato (fig. 28 y 29). Curiosamente a esta cabeza la denomina *Cabeza de Apóstol, nº 9, Pablo*, cuando Pablo ya está incorporado en el apóstol nº 7. De todas las cabezas de apóstol, ésta “rotunda de expresión, pero alojando interiormente una cierta fragilidad ante la vida, llegó a convertirse en el epítome de la estatuaria de Arantzazu, el signo que condensaba toda una producción escultórica”³⁸. En 1967 será la portada del número especial dedicado a Oteiza por la revista *Nueva Forma*³⁹, y en 1968 el cartel de la película *Ama Lur*.

37 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 277.

38 Badiola, Txomin en colaboración con Martínez Suarez, David. Oteiza. Catálogo razonado de escultura, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa y Editorial Nerea, Alzuza, 2015, p. 234.

39 Fullaondo, Juan Daniel (ed.). Oteiza 1933, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967.

7.3. DATOS ACERCA DE LA MATERIALIZACIÓN

7.3.1. TIPOLOGÍA DE PIEDRA

En el documento conservado en el Archivo Museo Oteiza⁴⁰ *Consulta de la piedra*, fechado el 27 de junio de 1952, escribe Oteiza:

“Para el Friso

Elección de los bloques mayores. Como será imposible monolitos, conveniente anchura máxima de un metro, para que las cabezas no se corten. A veces entran dos en un metro (son 15 figuras).

En tres o cuatro partes el Friso se desocupa algo de figuras. En estos lugares se podría aprovechar intencionalmente los bloques más estrechos reservando los más anchos para las figuras. Pero esto hay que resolverlo sobre el Friso definitivo, en agosto.

Lo que si se puede ir considerando, juzgando muy difíciles los monolitos de 2,50 y que además tendrían que tener un metro de profundidad, es la altura de los fragmentos, esto es las líneas de unión horizontalmente. Caminos:

1º En dos bloques de igual altura.

2º En dos bloques de desigual altura. Preferible esta solución y la zona de mayor altura arriba.

3º En 3 partes de igual altura.

4º En tres partes de desigual altura. La más alta, que deje las cabezas cortadas y la inferior que corte la línea de las rodillas por encima.

5º En 5 partes iguales.

6º En 5 partes desiguales, preferible y de acuerdo con el canon con que se han pensado las figuras.

Considero más importante que la altura de las zonas horizontales atender a la profundidad de los bloques, porque las figuras en los puntos más salientes alcanzan la altura de los picos y tienen por tanto un metro de profundidad total mínima de un metro. En resumen, bloques que den un metro de profundidad por un metro de ancho. En agosto podrá ya concretarse todo esto.

Esos lugares en los que se desocupa parcialmente el Friso se producen en los estudios iniciales, cuando el artista agrupa figuras en parejas o tríos, pero esta idea, como hemos visto al analizar el concepto escultórico, desaparece posteriormente.

En cuanto a los bloques de piedra, el artista plantea en primer lugar la mejor opción; un bloque de piedra para cada figura, pero le parece muy difícil un monolito de 2,50 m, por tanto, propone diferentes opciones y en caso de existir unión entre los bloques, determina la situación de las juntas para que afecten lo menos posible al resultado escultórico.

Desde Madrid, escribe Oteiza el 5 de marzo de 1953⁴¹ al P. Guardián:

“Ya entro en el momento en que puedo acelerar mi trabajo y este verano DM. los apóstoles estarán pasándose en la piedra. La verdosa es mala, buena la de Marquina. Estoy pasando al yeso el primer boceto grande. Hasta estos primeros días de la semana entrante en que le escribiré con detalle.

40 Archivo Museo Oteiza FD-8388.

41 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.20.

Oteiza escribe de nuevo al P. Guardián el 15 de marzo de 1953, y se reafirma en la elección del tipo de piedra:

“En cuanto a la piedra, hemos llegado a la conclusión que la más conveniente y la que nos resulta mucho más económica de todas es la de Marquina y que yo decidiré ahí con Altuna en la cantera. Y respecto a las previsiones que debemos tomar para el trabajo en la obra, que es el otro punto que me consultaba usted, ya ha quedado también definido con Saenz Oíza: en lo referente a la colación de los andamios. Unos agujeros que hay que dejar calculados en el muro de la fachada y el lugar que hay que disponer al pie del Friso”.

Nuevamente, escribe Oteiza desde Madrid al P. Guardián el 7 de abril de 1953:

“Dentro de 4 o 5 días, dejo el Friso ya aprobado listo para que me lo pasen al yeso y salga inmediatamente para Arantzazu con el fin de adelantar el asunto de la piedra”.

En el archivo de Arantzazu se conserva un manuscrito⁴² en el que se indica que *INGEMAR S.A. Mármoles y granitos de Usúrbil (Gipuzkoa)* proporciona a Oteiza el 28 de abril de 1953 los siguientes precios:

“Bloques hasta un largo de 1,99-1.700pts m/3

Bloques hasta un largo de 2,49-1.830pts m/3

Bloques hasta un largo de 2,99-1.960pts m/3

Bloques sobre vagón Deva. El preparar a medida fija, estos precios sufren un aumento de 30%.

Oteiza solicitó precio para 14 bloques de 2,70 x 1,00 x 0,90.

Como sabemos, finalmente el artista, con la aceptación de los PP. franciscanos que debían asumir la parte económica, optó por realizar cada apóstol en un bloque de piedra. Presentan las dimensiones que se citan en el documento anterior y un peso aproximado antes de su talla de unos 5.000 kilos (fig. 30).



30. Oteiza en Arantzazu junto a los bloques monolíticos de piedra de Markina preparados para la talla, 1953.

De nuevo desde Madrid, escribe⁴³ Oteiza al P. Guardián el 24 de mayo de 1953:

“El primero de junio, DM., estaré ya definitivamente en Arantzazu. Llevo, por mi cuenta, un gran escultor ayudante, ítaló argentino, Francisco Marino⁴⁴, con el fin de avanzar rápidamente – ahora sí es la hora material de avanzar– en mis compromisos de Arantzazu”.

42 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.23. No está firmado.

43 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.1.-Doc.25.

44 Francisco Marino di Teana (1920-2012) colaboró en 1953 con Oteiza en la talla en piedra del Retrato del Padre Llevaneras, obras realizada para el colegio de Lecároz (Navarra), en el que estudió Oteiza desde 1921 hasta 1924.

Efectivamente, la documentación confirma que el escultor Francisco Marino di Teana permaneció en Arantzazu en estas fechas, y se alojaba junto a Oteiza y otros artistas, en Goiko Benta.

Para la redacción de este capítulo ha sido fundamental la entrevista realizada a Jabier Bikuña Urzelai, responsable de la empresa *Mármoles Javier Vicuña*⁴⁵. Conoce de primera mano los dos momentos en los que Oteiza estuvo trabajando en Arantzazu, ya que Jabier trabajaba como albañil en los años cincuenta, 1954-1956, y posteriormente en 1968-69, colabora en la talla e instalación de los apóstoles en la fachada.

La caliza de Markina para las esculturas se adquiere en *INGEMAR, S.A. Mármoles y granitos de Usúrbil (Gipuzkoa)*. La empresa que actualmente se hace cargo de la explotación, ha puntualizado que *la cantera de donde se sacaron los Apóstoles y la Piedad, está situada en el alto de Lekoitz, en el término municipal de Aulesti*.

El aplacado de la fachada, y las puntas de diamante, de las dos torres y del campanil, están realizadas en piedra caliza de Lastur, también denominada Duquesa Rosa y Albirrosa, que se adquiere en *URECHE, Mármoles y piedras del país y extranjeros, de Oyarzun*⁴⁶.

7.3.2. TALLER Y COLABORADORES

Los testimonios que hemos recogido nos hablan de dos talleres, uno de ellos se destinaba fundamentalmente a la realización de modelos en barro, vaciados en yeso y posteriores positivados en yeso. Se ubicaba en alguna zona de paso que debía comunicar un área interna de la Basílica. Algunos testimonios nos han comentado que podría ser un corredor que unía la Basílica con el Colegio Seráfico. Este taller coincidiría con el denominado “túnel de Arantzazu” del que hemos oído hablar a Oteiza y a Oíza.

El segundo taller, estaría destinado a la talla en piedra de los apóstoles. Se trataría de un cobertizo de madera techado⁴⁷, y que se situaría pasado el aparcamiento, en un lugar más cercano a la Basílica que el taller de los años sesenta.

El 8 de mayo de 1953⁴⁸, Oteiza escribe desde Madrid a la propiedad:

“Querido P. Aranguren: Ya tengo todo listo para el trabajo del Friso que avanzará en la piedra rápidamente. La piedra comenzará a llegar en Junio y en Julio irá ocupando su lugar en el Friso. Ando con la elección del sacador de puntos que no me está resultando nada fácil. Espero de Bilbao y San Sebastian noticias al respecto. Entre tanto ya he hallado uno muy serio en Madrid que podría comenzar su trabajo en cuanto lleguen los bloques para el Friso, con la ayuda de dos canteros. La velocidad dependerá de los canteros ya que la talla es simple, casi un puro desbatar. Las condiciones en que iría a Arantzazu no son nada caras [...].

Yo ahora estoy necesitando responder con mi trabajo. Todo marchará bien y a buen paso. Hasta muy pronto, pues DM. que ya estoy deseoso de instalarme en la obra. Calculo unos diez días más, para que quede todo decidido y pueda anunciarle mi marcha”.

45 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.1.-Doc.1. Ver tabla con la relación de documentos del Archivo Arantzazu.

46 Actualmente esta cantera pertenece también a Construcciones Amenabar, dentro del grupo Zeleta S.L.

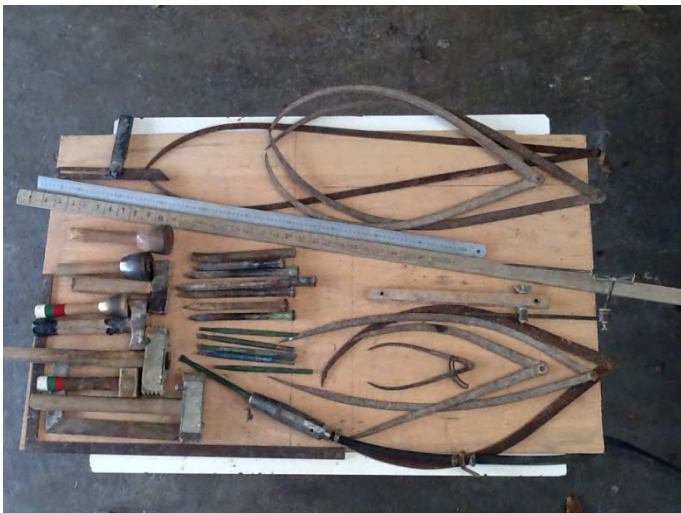
47 Señala Jabier que era un lugar cómodo para trabajar porque al estar abierto no se acumulaba el polvo de la piedra y facilitaba el trabajo de traslado de los bloques del interior al exterior del cobertizo con la grúa.

48 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.1.-Doc.24.

La documentación⁴⁹ conservada en Arantzazu confirma que del 1 de agosto al 24 de noviembre de 1954 colabora en la talla de los apóstoles José María Serrano, que vino de Madrid para colaborar con Oteiza. Este dato lo confirma también Bikuña, el ayudante de Serrano fue Tomás Uriarte. Ambos comienzan la talla de los apóstoles en los años cincuenta, y colaboran con ellos otros tres canteros⁵⁰ que se dedicaban habitualmente a hacer las puntas de diamante. Se trata concretamente del hijo de Tomás; Pedro Uriarte, su sobrino Nicolás Uriarte, y Nicolás Ibabe.

7.3.3. TALLA DE LOS PRIMEROS APÓSTOLES

Para la talla, parten del modelo en yeso a escala 1:3 que insertan en cajón realizado con listones de madera que definirían el bloque de piedra. El modelo en yeso tiene clavado en las zonas más externas de la escultura clavos metálicos que son las referencias que toman los canteros para el sacado de puntos. Mediante plomadas, compases y reglas los canteros trasladan la forma del modelo en yeso a la piedra (fig. 31).



31. Fotografía aportada por Jabier Bikuña con las herramientas manuales que empleó para la talla.

Tanto en la talla de los años cincuenta como en la realizada posteriormente en 1968-1969, las esculturas presentan tres tipos de acabado:

- La obra se desbasta con puntero y en los huecos que presenta el cuerpo de cada apóstol se deja la marca del puntero en rústico, trabajado en varias direcciones. Es el acabado más áspero, y que encontramos también en el fondo de la figura, en el bloque de piedra que queda detrás de cada una de las cabezas de los apóstoles.
- El segundo acabado lo encontramos en las zonas externas de la escultura, está trabajado con gradina y con martillo de bujarda. El abujardado crea una textura fina y uniforme, que según el tipo de bujarda empleado (curva o plana), el tamaño y número de puntas que presente y dependiendo de la fuerza empleada, nos permite crear distintos grados de textura.
- El último tipo de acabado que encontramos en los apóstoles, está en los perfiles y en ciertos ángulos

49 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.9.-Doc.31, Doc.35. y Doc.36.

50 Al igual que Tomás eran del barrio de Araoz, situado a medio camino entre Oñati y Arantzazu.

externos de las figuras, especialmente en los brazos, que se han pulido ligeramente para resaltar la línea de contorno y generar un mayor contraste con el resto de las terminaciones.

La entrevista realizada a Jabier Bikuña nos confirma que para la talla empleaban tanto herramientas mecánicas como manuales. Comenta que en la caliza de Markina hay que controlar bien la fuerza con la que se golpea; y evitar un golpe seco que podría romper la piedra. Por tanto, cuando querían aproximarse a la talla, y sobre todo en zonas delicadas como la cara, lo hacían mecánicamente; ya que el control de aire en el compresor les permitía golpear suavemente en la piedra e ir acercándose al modelo.



32. Apóstoles abandonados. En primer término los cuatro que quedan esculpidos en 1954 y a continuación los bloques de piedra sin tallar.

Como se observa en la narración visual⁵¹, en 1954 quedan tallados cuatro apóstoles, dos completamente; los apóstoles nº 01 y nº 02. Sin embargo, en los apóstoles nº 03 y nº 08 no se definió el rostro. Hay un bloque de piedra, en el que se ha iniciado el desbaste en la parte de las piernas, y otro que tiene una pequeña pérdida también en la zona de los pies. El resto de los bloques monolíticos quedaron sin tallar (fig. 32).

La talla de los años cincuenta es distinta a la posterior, de 1968-1969. Se aprecia perfectamente en las imágenes⁵² que recogen la instalación del Friso, y actualmente, si comparamos el acabado de los nº 01, 02 y 03 con el resto. En los apóstoles de los años cincuenta las formas y ángulos están más pronunciados. Las texturas de acabado también son mucho más marcadas en todas las zonas; tanto en los huecos, como en las partes exteriores de la escultura. En el capítulo 10 de esta investigación retomaremos el proceso técnico de la talla en piedra, y se dará cuenta detallada de las conclusiones observadas.

51 Ver narración visual. Segundo período 1954-1968, apartado 2.3. Los apóstoles en la carretera.

52 Ver narración visual. Tercer período de Arantzazu 1968-1969, apartado 3. 1.4. Finalización técnica de la instalación.

SEGUNDO PERÍODO 1954-1968

PARALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS

8. PRIMERA PROHIBICIÓN Y CONSECUENCIAS	193
8.1. ANTECEDENTES SOBRE LA PRIMERA PARALIZACIÓN	193
8.2. LA POESÍA COMO RESPUESTA. ANDROCANTO Y SIGO	195
8.2.1. BALLET DEL FRISO DE LOS APÓSTOLES	195
8.3. PARALIZACIÓN DE LAS OBRAS E INFORME DE LOS ARTISTAS A LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	197
8.4. FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	209
8.4.1. INTERPRETACIÓN DEL FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA	210
8.4.2. RAZONES DE LA PROHIBICIÓN	211
8.5. CONSECUENCIAS	213
8.5.1. LA FACHADA VACÍA	213
8.5.2. LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA	214
8.5.3. OTEIZA 1954-1959	216

8. PRIMERA PROHIBICIÓN Y CONSECUENCIAS

En el texto se ha intentado clarificar la documentación y personas implicadas en el proyecto, pero aún así, se cree conveniente mencionar a continuación algunos datos relativos a personas implicadas en este proceso. En relación a los padres franciscanos de Arantzazu¹, se señalan los padres provinciales y los guardianes del Santuario en los años cincuenta. Provinciales: 1949-1952 P. Pablo Lete, 1953-1955 P. Julio Eguiluz y 1955-1967 P. Benito Mendía. Guardianes: 1949-1955 P. Pedro Aranguren y 1955-1958 P. Carlos Gastesi.

La diócesis de San Sebastián², fue creada bajo el papado de Pío XII y publicada el 1 de julio de 1950. Fue desmembrada de la diócesis de Vitoria a la que había pertenecido juntamente con la nueva diócesis de Bilbao. Territorialmente abarca la provincia civil de Gipuzkoa y tiene como patronos a San Ignacio de Loyola y la Virgen de Arantzazu. El obispo que interviene en la primera paralización del proyecto de Arantzazu, Jaime Font i Andreu es nombrado Obispo de San Sebastián el 13 de mayo de 1950. Entró en la Diócesis el 3 de septiembre del mismo año como primer Obispo de la Diócesis de San Sebastián, tras el decreto de desmembrar la Diócesis de Vitoria. Falleció en San Sebastián el 13 de febrero de 1963.

En este período, nos referiremos al papado de Pío XII: Del 2 de marzo de 1939 al 9 de octubre de 1958, quien definió el dogma de la Asunción de la Virgen en la encíclica. El nuncio apostólico, representante del Papa en España, es Hildebrando Antoniutti, desde el 16 de diciembre de 1953 hasta el 26 de julio de 1963.

8.1. ANTECEDENTES SOBRE LA PRIMERA PARALIZACIÓN

La exposición de los bocetos de pintura para el ábside de la Basílica, en el Círculo de San Ignacio, Donostia-San Sebastián, desató una fuerte polémica en prensa³ anterior al fallo del jurado el 22 de noviembre de 1952⁴. En el artículo “Cuarto a espadas: Punto final sobre el tema de Arantzazu”⁵ se publicó la *Instrucción de la Suprema Sagrada Congregación del Santo Oficio sobre el Arte Sagrado para los Ordinarios del lugar*⁶. Dicha instrucción se firma el 30 de junio de 1952 y probablemente como señala Pagola⁷ influyó para que el Obispo de Donostia, Font i Andreu, y el Nuncio Antoniutti tomaran sus decisiones. Así mismo apunta este mismo autor que “los criterios de aplicación y la filosofía que transpira este documento desempeñaron un papel importante en el desarrollo del conflicto de la Basílica de Arantzazu”.

La instrucción señala⁸:

“que las normas y expresiones del arte sagrado estén perfectamente en consonancia con el decoro y la santidad de la casa de Dios”.

1 Algunos datos han sido facilitados por el P. Joseba Echeverría, archivero de Arantzazu.

2 <http://www.elizagipuzkoa.org/es/menu/diocesis/menu/episcopologio/>

3 Navarro, Diógenes, “Cuarto a espadas: más cosas sobre las pinturas de Arantzazu”, Unidad, Donostia-San Sebastián, 28 de octubre de 1952. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-17. Ver anexo de prensa.

4 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 142.

5 Pizzardo, José (Card.) y Ottaviani, Alfredo (Asesor), “Cuarto a espadas: Punto final sobre el tema de Arantzazu”, Unidad, Donostia-San Sebastián, 27 de noviembre de 1952. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-21. Ver anexo de prensa.

6 Pagola 169. Ver la traducción de esta Instructio ad Locorum Ordinarios “de Arte Sacra” en Ecclesia nº 576, pp. 9-11.

7 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 143.

8 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 143. Instrucción.

Así mismo cita la norma del canon 1.162, 1: “no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del Lugar”, y la del Canon 1.164,1 indicando a los Ordinarios, si es preciso valiéndose de personas peritas que: “*procuren que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado*”.

En cuanto a las artes figurativas recuerda la normativa del canon 1.279⁹: no exponer en las iglesias “ninguna imagen desacostumbrada” o que no sea “conforme con el uso aprobado de la Iglesia”, o que “represente doctrinas falsas” o que “no muestre la debida decencia y honestidad” o que “sean ocasión de error a la gente ruda”. Más adelante les da a los Ordinarios del lugar esta indicación: “Procuren que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios...”.

La instrucción propone el siguiente procedimiento práctico:

“Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión romana del Arte Sagrado”.

Como vemos este procedimiento tuvo plena aplicación en el caso de la Nueva Basílica de Arantzazu. A continuación, propone los criterios para ser miembro de una Comisión de Arte Sacro.

“hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica”.

Así mismo sobre la elección de un artista para encargarle una obra:

“Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que aventajen a los demás en pericia y que sean capaces de extraer la fe y piedad sinceras, fin de todo arte sagrado”.

Retomando el proyecto de Arantzazu, los artistas continúan trabajando en sus obras y el 22 de febrero de 1953 los PP. franciscanos consultan a Oteiza sobre la marcha de sus trabajos¹⁰ sin que se prevea ningún problema para la continuación de las obras.

El 9 de septiembre de 1953, día de la Patrona, el Obispo Font i Andreu y distintas autoridades de la provincia¹¹ visitan el Santuario. Según el cronista de Arantzazu¹²:

“después de la comida recorrieron las autoridades las obras examinando el estado de las mismas, así como los bocetos de las esculturas y pinturas”.

A juzgar por los hechos posteriores no debieron causarle buena impresión. El 1 de diciembre de 1953, Oteiza escribe un primer informe detallado explicando su obra escultórica, titulado *La escultura en el exterior*¹³, que ya hemos analizado en capítulos anteriores.

9 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 144. Canon.

10 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 169.

11 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 145.

12 Ver 9 de septiembre de 1953. Crónica del Santuario de Arantzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 81-82.

13 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

8.2. LA POESÍA COMO RESPUESTA. ANDROCANTO Y SIGO

El 13 de enero de 1954 el Obispado de San Sebastián¹⁴ escribe al P. Guardián del Santuario de Aránzazu:

“Por indicación del Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo, le ruego, en nombre del Sr. Vicario, tenga la bondad de enviarme el proyecto del friso exterior del Santuario, y las fotografías de los originales del Apostolado que ha de ir en el mismo”.

En respuesta a los primeros cuestionamientos de su obra escultórica, Oteiza escribe su primer poemario *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*.

Entre el 29 de enero y el 12 de febrero de 1954, e incomunicado en Arantzazu a causa de una fuerte nevada¹⁵, Oteiza refleja en catorce poemas su frustración ante los inconvenientes que sucedían en Arantzazu impidiendo que su obra se instalara en la fachada. En ellos, como ocurre en el poema nº 7 nos aporta datos sobre las temáticas que quería reflejar en los relieves de la fachada, y aparecerá por en el capítulo 4. *Proyecto de relieves para la Basílica*.

El segundo bloque de la narración visual¹⁶, se inicia precisamente con este poemario, y hemos recogido los poemas nº 1, nº 9 y nº 12 y sus notas correspondientes. Transcribimos parte de la nota que acompaña al poema nº 12:

“Querido Dios mío, quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había en todo lo que Tú hiciste [...]. Pero he aquí que yo, desde esta pequeña piedra, te entiendo, te descubro y te reconozco y te agrego y te acompaño. Ahora sí que estás contento. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío, soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra”.

8.2.1. BALLETS DEL FRISO DE LOS APÓSTOLES

En relación al subtítulo, *Ballet*¹⁷ *por las piedras de los apóstoles en la carretera*, habría que destacar especialmente dos poemas, el nº 2 y el nº 5. En el pro manuscrito de 1954 el texto que transcribimos a continuación aparece al final del libro, en el apartado “notas”¹⁸. Oteiza lo relaciona con el canto o poema nº 2 (fig. 1), que se titula *Entrechat six*, que es un paso de ballet que significa trenzar y el número se refiere a la veces que se cruzan las piernas en el aire. El texto dice así:

“Para romper mi incomunicación con los Apóstoles dentro de sus piedras,
inactivos, me he planteado un ballet del Friso. Para una línea de 14 puertas
abiertas, he concebido ya la materia coreográfica fundamental, los ritmos y el
fondo vocal, con golpes de martillos y cinceles y ráfagas de música religiosa. Un

14 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.29.

15 Ver anexo de prensa y crónica de Arantzazu en estas fechas.

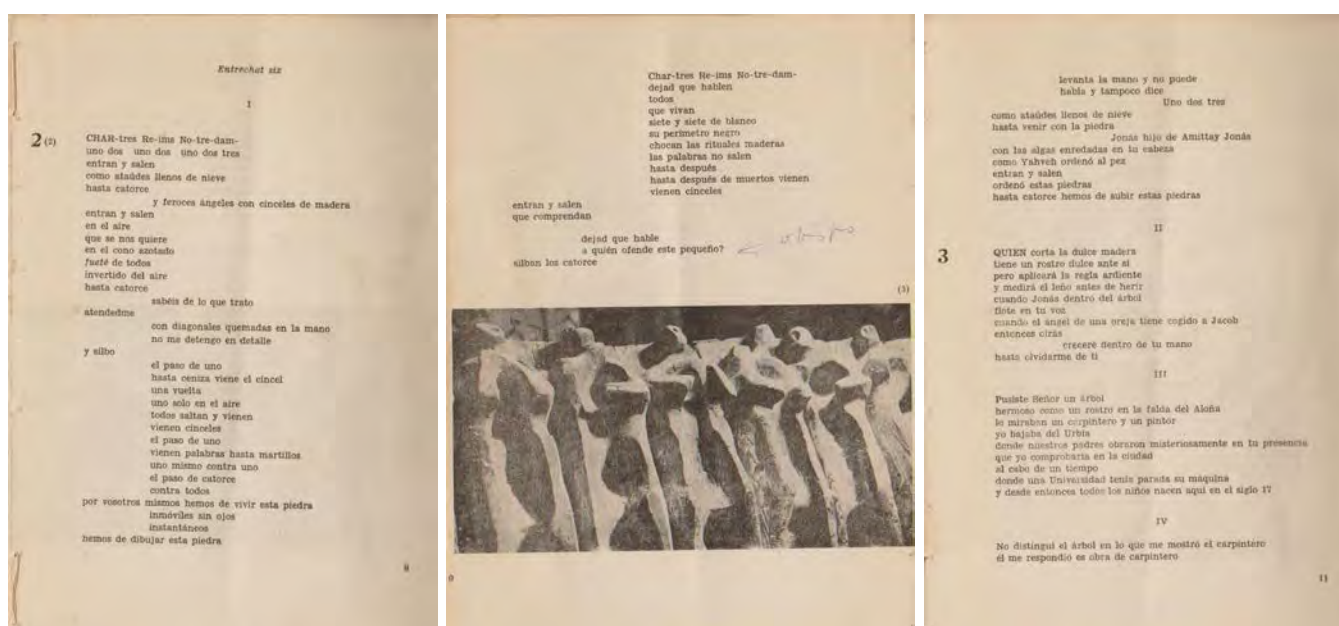
16 Ver narración visual, apartado 2.0. Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera. Poemario en respuesta a la paralización de la estatuaría.

17 Etxebeste Espina, Elixabete. Oteiza y la música. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014, pp. 219-222.

18 Oteiza, Jorge. Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera. Promanuscrito, E.F., Arantzazu, 1954, p. 37.

ensayo más de los que inicié en Chile en 1935, en el campo del ballet, y que por falta de un clima estético experimental en nuestro país, es obligado el artista a vivir aislado, a comenzar solo lo que no podrá concluir solo, a mutilarse en carpetas, a guardarse. ¿Cómo puede saberse el potencial expresivo de un pueblo, el de un mismo artista, donde no se emprende, no se concursa, no se colabora, no se sueña, no se pide, no se sabe, no se consulta, no se deja, no se deja saber, no se deja mandar al que más sabe, al que más quiere?

Me sobran estas primeras páginas con su naturaleza aparte, independiente, más sumario de uno mismo, examen de conciencia, pues ya el ballet aquí ha quedado fuera. El sentido de estas palabras que se salen es descongestionar la incomodidad del espíritu cuando éste ha tenido una batalla, precisamente en defensa de un Instituto experimental de arte y ha sido provisionalmente vencido otra vez, ésta última en las Conversaciones —en los monólogos vigilados— de Santander”.



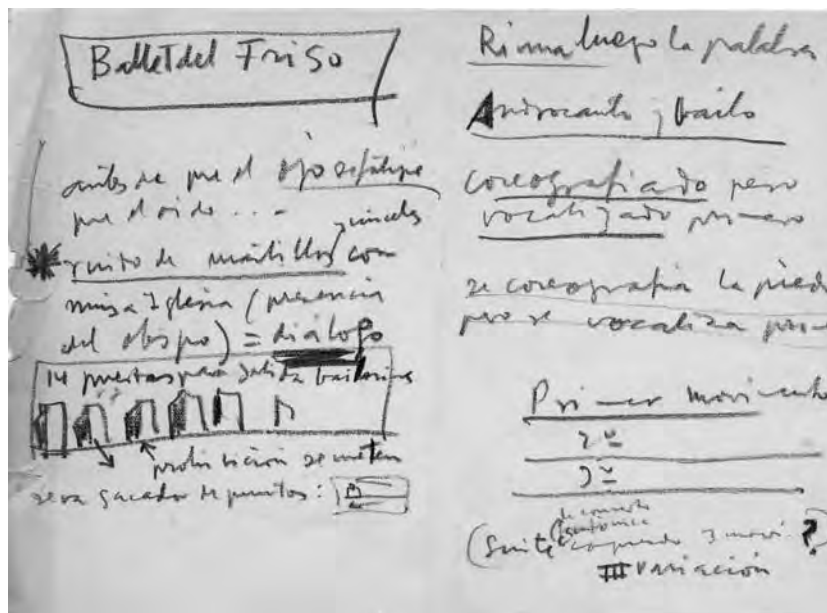
1. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Promanuscrito, E.F., Aránzazu, 1954, pp. 9-11. Poema n° 2.

Además de mostrar su frustración ante la paralización de las obras de Arantzazu, diversos escritos conservados en su archivo confirman su idea de realizar un Ballet basado en sus piedras de los apóstoles. En la documentación¹⁹ establece “Ballet y teatro. Ensayar varias versiones. 1º Poema. 2º Teatro. 3º Ballet”. En el mismo documento escribe diálogos entre los apóstoles y define el vestuario²⁰,

19 Archivo Museo Oteiza FD-3164.

20 Archivo Museo Oteiza FD-9740.

indicando “espalda de los Apóstoles 1 fig. románica delante negro –o un símbolo de apóstol blanco sobre negro–, al final se abrirá el centro y quedará blanco. Media y mangas negro por fuera y blanco interior”. En el documento que aparece escaneado (fig. 2), anota el “sonido de martillos cinceles con misa Iglesia (presencia del obispo)=diálogo. 14 puertas para salida bailarines, prohibición se meten, se va sacador de puntos”.



2. Documento relativo a un Ballet relacionado con el Friso de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza FD-3164.

8.3. PARALIZACIÓN DE LAS OBRAS E INFORME DE LOS ARTISTAS A LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA

1954

El 25 de marzo de 1954²¹, es decir, aproximadamente seis meses después que el Obispo visitase el Santuario, se crea la Comisión Diocesana de Arte Sacro²², en el proceso que veremos posteriormente, es importante tener presente que está “dotada de la máxima autoridad y competencia”. En este sentido, Pagola²³ señala:

“posiblemente no sea desacertado sostener que la razón más poderosa para crear esta Comisión fue la polémica respecto a los proyectos artísticos de Arantzazu que también trascendió a la prensa”.

El 7 de febrero de 1954 Sáenz de Oíza escribe²⁴ a Oteiza esta emotiva carta:

“Ten fe y conserva tu entusiasmo. Tu obra, por su calidad triunfará. Una pequeña prueba de ello –prueba humana– es las dificultades que ellos, los tontos, te ponen.

21 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 170 indica: Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián, 1954, p. 174.

22 El presidente de la Comisión será José Cruz Sudupe, y entre sus miembros está el arquitecto Joaquín Irizar, que se había presentado en 1950 al concurso de anteproyectos para la construcción de la Nueva Basílica.

23 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 146 y 170.

24 Archivo Museo Oteiza FD-1350.

Pero no te desanimes. Labra tus piedras, que providencialmente están a la puerta de tu taller y... da que hablar a la historia..., que la historia hablara!

(y de paso acepta mis manos como peón ayudante de sacador de puntos...) labra tus piedras, no pierdas la fe! Que si no es arriba –para vergüenza de todos los que hoy se llaman artistas– quedaran abajo como hace un par de días contemplaba los “enormes” toros de guisando, tan enormes que parecían de Oteiza. Abajo.- Porque solo la tierra, toda la redonda Tierra es suficiente pedestal para soporte de su grandeza. Fe, Jorge. Entusiasmo, Jorge. Nadie te negará el derecho a labrar esos bloques que te aguardan. Para pasar a la historia no hace falta marco, mejor dicho el marco no será una basílica, será todo un monte, la tierra. Menos falta si de [ilegible] esas pobres cuatro piedras”.

Nuevamente el Obispado de San Sebastián²⁵, se dirige al P. Guardián del Santuario de Aránzazu el 9 de abril de 1954 para solicitar a Oteiza una memoria en la que explique su proyecto:

“La Comisión Diocesana de Arte Sacro ha examinado las fotografías relativas al proyecto que el escultor D. Jorge Oteiza tiene preparado para ornamentar la fachada de la nueva Basílica que se está construyendo en Aránzazu en honor de Ntra. Señora; y en reunión celebrada el día 2 de los corrientes acordó que para mejor proveer se obtuviera de dicho Sr. Oteiza una “memoria” en la que se explicara y razonara su proyecto y que pudiera ilustrarse con fotografías y textos literarios alusivos a otras producciones del mismo artista.

La Comisión estima también conveniente el obtener de los Sres. Arquitectos que dirigen la obra, un informe por el que emitan su opinión razonada sobre el proyecto de que se trata”.

Pagola se cuestiona si envió la Diócesis de San Sebastián una consulta sobre Oteiza al Pontifica Comisión Central de Arte Sacro en Italia, a raíz de una carta fechada el 7 de mayo de 1954²⁶ dirigida desde Roma por el P. Bernardo Madariaga a Silvestre Larrañaga:

“En cumplimiento de su encargo estuve en la Sede de la Pontificia Comisión Central de Arte Sacro. He hablado con el Secretario de la misma, y me ha dicho que todavía no ha llegado a dicha Comisión el proyecto de Oteiza para la portada de la nueva Basílica. [...] se trata de un grupo escultórico ornamental más bien que de esculturas o estatuas [...] lo examinarán pronto cuando lo reciban, si es que lo manda el Sr. Obispo”.

Hasta ahora parece que el problema era principalmente de Oteiza; las dos cartas remitidas por el Obispado de San Sebastián reclaman explicaciones en relación al friso y a su escultura. El 26 de abril de 1954²⁷ los PP. franciscanos solicitan a Basterretxea y Lara, que en nombre de la Comisión Diocesana de Arte Sacro envíen:

“cuanto antes puedan los bocetos o fotografías de lo que tengan más o menos acabado, de suerte que la Comisión pueda formarse alguna idea de la obra completa y tente bases suficientes de juicio [...] como saben, las pinturas murales [...] necesitan previa aprobación de dicha Comisión”.

Curiosamente y en esta situación, es cuando se firma el contrato para la realización de la obra escultórica entre los PP. franciscanos y Oteiza, el 14 de agosto de 1954. Con los pintores Basterretxea y Lara se firmará el 1 de noviembre de 1954.

25 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.30.

26 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.1.

27 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.2.

El 27 de agosto de 1954 es una fecha clave en el proceso de Arantzazu. El Nuncio Hildebrando Antoniutti realiza una visita privada a la Nueva Basílica, según testimonio del P. Cándido Zubizarreta²⁸ confesó que la visión de las estatuas inacabadas de Oteiza le *“descompuso el estómago”* y que hablaba de la *“degeneración del arte en Arantzazu”*. Oteiza escribe una carta²⁹ muy clara y directa al nuncio Hildebrando Antoniutti, que transcribimos íntegramente. Aunque sin fechar, podría ser posterior a esta visita del nuncio a Arantzazu:

Excmo y Rdmo Sr. Hildebrando Antoniutti

San Sebastián

Excmo Sr,

soy el escultor de la Nueva Basílica de Arantzazu y la finalidad de esta carta es evitar una mala interpretación que SE pudiera dar a mi silencio. Una vez conocido el fallo de la Excma Comisión Pontificia de Arte Sacro, pensamos los artistas pedir una revisión del mismo a Roma, cuando apareció la carta de SE a los Sres Obispos, en la prensa. No sé qué harán mis compañeros de Arantzazu, ahora, ni los numerosos grupos católicos de estudiantes y de artistas, que en España y en el terreno privado nos han mostrado su adhesión y el deseo de solicitar de SE una rectificación. Yo sencillamente decidí permanecer callado, que es para lo único que he encontrado en España verdadera libertad. Pero tampoco quisiera que a los errores que SE manifiesta tener sobre nosotros se agregara el de una hipócrita y servil obediencia de un artista que, como yo en esta ocasión, representa a su país.

Hablo a SE con el más profundo respeto, pero también con toda la dura claridad de un hombre sumamente cansado de sufrir en España toda clase de injusticias de la ineptitud, la mala comprensión y el capricho y los favoritismos de los que en materia artística creen que gobiernan. Artistas en contacto con nuestro pueblo hemos ganado la sensibilidad religiosa que han perdido altos políticos de la Iglesia como SE en contacto con nuestros gobernantes. No sé hasta qué punto puede ignorar SE los males de nuestro catolicismo oficial comprometido con el materialismo y la corrupción actual de los españoles, la impopularidad de nuestras jerarquías religiosas, incluida SE y el Sr Obispo, y amado prelado como suele escribirse, de nuestra provincia.

Precisamente, la conciencia de responsabilidad por este estado de cosas, por este actual debilitamiento de nuestra fe popular religiosa, han obligado a nuestro pensamiento estético a profundizar en la renovación de nuestro arte religioso en Arantzazu. Nos ha resultado un templo cristiano nuestro, funcional, biográfico, que responde al propio anhelo nuestro y actual de salvación. Si en otros lugares y por otros artistas, no se siente así la urgencia de este anhelo religioso, allá ellos con sus templos inoperantes y domésticos, con sus paganas e insuficientes imágenes de límites carnales e inofensivas. Arantzazu es el centro de peregrinación de nuestro pueblo que lo ha levantado para ser usado en voz alta por nuestro corazón y para fortalecimiento de nuestra fe individual y colectiva. Hemos intentado en el exterior de la arquitectura y en relación con nuestro paisaje cuya proyección religiosa ha ido también debilitándose, conducir la imagen a un plano más sobrenatural, mejorando su comunicación, encareciendo espiritualmente su lenguaje. Calificar de aberración a la forma artística que altera su apariencia terrenal y anecdótica, por ampliar su contenido religioso y simbólico cristiano, esto sí que es aberración para el católico cuya sagrada norma de contemplación estética y

28 “Basílica de Arantzazu: relato de José Goitia”. Audio, 1 hora y 18 minutos. Conversación entre Cándido Zubizarreta y José Goitia, 1995. Archivo Museo Oteiza FB-16169.

29 Archivo Museo Oteiza FD-3237.

religiosa debiera apoyarse en el Realismo abstracto de la Eucaristía. Donde el Cristianismo está vivo, habrá Arte Cristiano, habrá artistas religiosos y nadie podrá detener la reparación de las imágenes sagradas. Cuando el catolicismo está congelado oficialmente, lejano, impopular, chocará siempre, como hoy, con las señales vivas y contemporáneas, operantes, del arte religioso.

El Abate Besançon, en la bendición de la Iglesia de Le Corbusier, en Ronchamp, ha dicho: “Me retracto de lo que dije en contra de la Capilla. Pienso ya que es bella y que el pueblo podrá rezar con fervor en ella”. (SE no podrá hacer un esfuerzo mejor por documentarse mejor y rectificarse cristianamente?) El Sr Arzobispo Duchet declaró: “Tengo el honor de bendecir la más moderna Capilla del mundo”.

Excmo Sr: nos duele profundamente el trato excepcional, humillante y despótico, colonial, con que la Iglesia ha tratado a España en este concreto caso de Aránzazu y que en otros países con libertad, con una iglesia políticamente neutral, hubiera sido imposible concebir. Hay ya demasiadas cosas que desde aquí no podemos explicarnos los católicos. ¿Cómo conserva la Iglesia en uno de los más altos lugares de responsabilidad a Monseñor Constantini, una de las mentalidades más atrasadas y peor documentadas en materia de arte? Casi la única orden religiosa políticamente neutral en nuestro país, y de ahí también su popularidad, es la Orden Franciscana de Aránzazu, a la que SE parece que ha tenido en cuenta en el tono con el que nos ha tratado en su carta. ¿De qué habrán tratado pues las Conversaciones católicas de San Sebastián sobre la neutralidad política de la Iglesia? Somos los vascos uno de los raros grupos religiosos naturales del mundo en esta hora universal de decadencia cristiana y ¿es así como se nos comprende y se nos trata en la hora de expresarnos con una construcción religiosa nuestra y para Nuestra Madre la Virgen de Aránzazu?

En fin, Excmo Sr, yo no puedo hablar ni tengo fe en que, de intentarlo, sirviera de algo. No creo en Comisiones oficiales de arte sagrado, ni en concesiones y rodeos diplomáticos. Cada pueblo como tiene su idioma natural lo tiene artísticamente para expresarse. Así ha habido arte religioso en otras épocas y sólo así, con pasión religiosa y verdadera libertad creadora, puede intentarse hoy. SE nos ha tratado como hace algún tiempo trató a unos representantes vascos y ejemplares católicos, sin el respeto que nuestro pueblo se merece. Cuando me avisaron que SE había llegado de visita a Aránzazu, me encerré la puerta de en mi taller de una patada y seguí trabajando. ~~Por esta grave falta de respeto le pido perdón a SE,~~ Pero. Cuando ya, como hoy nos está sucediendo, la condición cristiana no es suficiente para unirnos a los católicos, para comprendernos y respetarnos, el artista sincero y apasionado por la búsqueda del nuevo lenguaje universal de su fe, se pregunta qué farsa es la que se le obliga a vivir, con qué argumentos a rebajarse moral y profesionalmente, a disminuir su calidad espiritual, a estrechar su verdad. El artista queda solo, he estado siempre solo, ahora calumniado y sin defensa. SE sabrá excusarme. Respetuosamente”.

Según la nota del Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián, se enviaron a la Pontifica Comisión Central de Arte Sacro en Italia: “el dictamen de la Comisión Diocesana de Arte de San Sebastián, y cuanta información gráfica y literaria fue facilitadas por los autores de los proyectos”. Pagola nos indicó en la entrevista que le realizamos para este trabajo, que hasta la fecha no se ha podido dar con este informe ni en Roma ni en el Archivo Diocesano de San Sebastián. El informe fue llevado en mano por el Nuncio Hildebrando Antoniutti, quién en septiembre lo entrega en el domicilio particular de Giovanni Constantini, Presidente de la Pontifica Comisión Central de Arte Sacro en Italia. Según los miembros de esta Comisión, el informe nunca llegó. Ante la tardanza en la decisión, los PP. franciscanos contactan con el Obispo, el Nuncio Antoniutti y los artistas.

El 6 de noviembre de 1954³⁰ el pintor Pascual de Lara deja claras dos cuestiones³¹, que el Vicario Provincial Julio Egiluz está en su contra y la incidencia de motivos políticos:

“El ambiente desde el comienzo de esta obra ha sido siempre hostil. De un lado la negación absoluta de la gente para intentar comprender algo nuevo para ellos y de otro parece ser que ahora el más importante capítulo, por una cuestión política. Ya sabes que en dos ocasiones más, una junta o Comisión Diocesana está organizada por elementos extraños al arte: funcionarios públicos, gobernadores, sacerdotes y los únicos individuos que podrían tener algo que ver con el asunto, dos arquitectos de San Sebastián, son autores de un proyecto rechazado para la Basílica³², que les fue encargado en un principio y anteriormente al concurso. Puedes imaginarte la parcialidad de estos dos individuos.

Esta comisión nunca se atrevió a decir nada y prefirieron enviar el asunto a Roma, bien acompañado de denuncias de señores más o menos importantes, escandalizados de lo que se pretendía hacer con su Basílica. Ahora y después de firmar un contrato definitivo, cada uno de nosotros, nos llega la orden de abandonar el trabajo. La orden nos la transmitió el Padre Provincial³³ de parte del Obispo. Nos ha indicado que volvamos a Madrid. La prensa continúa diciendo toda clase de barbaridades acerca de nosotros. Muy recientemente con motivo de una portada que hice para una revista de la Basílica, se publicó un artículo en el Diario Vasco de lo más violento e indocumentado. No nos dejaron la posibilidad de contestar en el mismo periódico. Hasta se dijo que la portada, realizada a dos colores, rojo y verde, intentaba exaltar la bandera nacionalista. Puedes imaginarte que yo nunca sospeché que existiese una bandera nacionalista, ni que tuviera esos colores. El mismo Provincial está en contra nuestra, de un modo ostensible y los atacantes continúan ganando posiciones frente a los pocos que nos defienden, imposibilitados de defenderse. Estos pocos tienen miedo. Hoy todavía no sabemos qué actitud tomar. Tenemos firmado contrato. Esperar la decisión de Roma supone mucho tiempo....”.

El 10 de noviembre de 1954³⁴ llega una carta del Obispado de San Sebastián dirigida al P. Guardián del Santuario, comunicando la suspensión de los trabajos de los artistas:

“Le escribo por encargo del Rvdo. Prelado para hacerle presente lo que sigue: Han llegado a este Obispado algunas noticias de que se habían iniciado en la cripta de la nueva Basílica de ese Santuario la confección de las pinturas que estaban en proyecto. Dejando aparte el alcance de dichas noticias, por si acaso y para prevenir posibles complicaciones, de ser cierto lo antes indicado, el Sr. Obispo se permite indicar a V.R. la conveniencia de que nada se haga en cuanto a la decoración pictórica, y lo mismo en lo que se refiere a la escultura, mientras tanto no llegue la respuesta de la Santa Sede, respuesta que es de esperar no tardará en llegar, toda vez que hace ya bastante tiempo se remitieron a la misma los proyectos de ornamentación de la citada Basílica para que en asunto de tanta importancia resolviera la Comisión Pontificia de Arte Sagrado”.

Señala Pagola³⁵ dos cuestiones importantes, por un lado, que desde el Obispado de San Sebastián

30 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 153-154 y 172.

31 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 153-154.

32 Se refiere a Joaquín Irizar.

33 Indica Pagola que era el Vicario Provincial, Julio Egiluz. Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 172.

34 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.16.Doc.4.

35 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 150-151. Ver 6 de diciembre de 1954. Crónica del Santuario de Arantzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 148.

debieron sospechar que la respuesta de Roma tardaría y suspendiendo los trabajos artísticos, evitaban “hechos consumados”. Por otro lado, en el escrito cunde la idea de que la decisión la iba a tomar la Santa Sede (Roma), parece que esta misma idea no sólo la mantiene el Obispado de San Sebastián, sino que los PP. franciscanos de Arantzazu a juzgar por sus crónicas diarias³⁶ también parecen asumir que deberán acatar la decisión de Roma.

El 6 de diciembre de 1954³⁷ los pintores Néstor Basterretxea y Carlos Lara, y el escultor Jorge Oteiza escriben al P. Bernardo Madariaga a Roma describiendo lo sucedido:

“Los hechos.- Nos constituímos en equipo los arquitectos Sres Saenz Oíza y Laorga, y nosotros. Desde el primer contacto coincidimos en una misma orientación estética, lo que favoreció para que cada uno desde el sitio previsto en la arquitectura planeáramos nuestros respectivos trabajos con la plena responsabilidad que esta obra nos exigía. Al trascender nuestros primeros esquemas, la opinión pública se nos mostró visiblemente dividida. Tenemos la satisfacción de contar a nuestro favor al sector más culto del pueblo. Frente a nosotros se agrupan animados subterráneamente por profesionales resentidos por el fallo de los concursos, y elementos antivascos, una masa considerable de gente cuya falta de preparación no les permite comprender nuestra obra y muchísimo menos sin haberla terminado.

En septiembre de 1953, la visita al Santuario del Sr. Obispo y autoridades de la provincia, originó en presencia de los primeros bocetos la discrepancia entre nuestro punto de vista y el particular de Monseñor Font y Andreu, quien resolvió nombrar una Comisión diocesana de Arte Sacro con el fin de juzgar nuestros trabajos. Tardaron unos 10 meses en formarla. Nos sorprendió comprobar que su presidente³⁸ resultaba ser el enemigo declarado de las nuevas obras. Del resto de la Comisión solamente uno era tímido partidario nuestro. Se nos exigieron informes que presentamos, y escribimos también artículos e incluso se organizó una conferencia en la que hablamos el pintor franciscano RP. Eulate y el escultor. En el coloquio que se abrió a continuación nadie intervino para contradecirnos. La Comisión se declaró, asimismo, incompetente para aprobar o desaprobarnos la obra, y decidió elevar un informe a Roma. El encargado de redactar este informe fue el arquitecto Sr. Irizar, presidente de la Comisión. Aunque no conocemos el texto enviado, nos consta las dos ideas básicas que lo constituyen: declaración de incompetencia para juzgar artísticamente pero negación de nuestra obra como plástica religiosa. Nosotros rechazamos en absoluto esta opinión negativa y consideramos insuficiente para que la Comisión romana a su vez nos juzgue, el solo documento que el Sr. Irizar ha enviado, si no le acompañan nuestros respectivos informes para la explicación del conjunto, ya que solamente, desde esa idea de totalidad pueden enjuiciarse la función religiosa y estética de cada una de las partes.

Entendemos que un trozo de nuestra pintura o un trozo de nuestra escultura, no pueden ser calificados aisladamente de arte católico o no católico, sino el comportamiento del espacio religioso que ellos contribuyen a crear y cuya expresión es el objetivo que nos hemos planteado. Precisamente, esta nueva intención es la que hace auténticamente nueva a nuestra

36 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 99, 151-152.

37 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.16-Doc.6.

38 Explica bien la relación del Sr. Irizar con Arantzazu el P. Guardián Pedro Aranguren en el documento del Archivo Arantzazu Archivo Arm.5-Carp.16-Doc.11. Nos limitaremos a asentar un hecho o antecedente público de todos conocido. Antes de que el proyecto de nueva Basílica de Arantzazu fuera sacado a Concurso Nacional de Arquitectura, el arquitecto de San Sebastián, Sr. Joaquín Irizar, fue autor de un proyecto de nueva Basílica de Arantzazu, que no satisfizo, por lo que el M.R.P. Lete O.F.M., decidió proceder a un Concurso Nacional. El Sr. Irizar, resentido tal vez por esta repulsa de su proyecto, no se presentó al Concurso; y hoy por azares del destino, este Sr. arquitecto es miembro influyente de la Comisión Diocesana de Arte Sacro.

nueva Basílica. Ahora comprenderá claramente VR. la angustia que sentimos ante la posibilidad de que puedan impedirnos este ensayo europeo que puede hacer nuestro pueblo. Tenemos fe en que VR. puede ayudarnos, que puede hacer conocer a la Comisión Sacra que en Roma nos va a juzgar estas ideas junto con los informes que no tardaremos en enviarle. Sería terriblemente injusto que nos sancionara Roma sin conocernos íntegramente. Créanos, que hemos meditado nuestro trabajo como empresa universal de nuestra Iglesia y nuestro pueblo, con el vigor y la pureza que esta hora actual nos exige, por lo que muy difícil aceptaríamos la menor concesión de nuestra parte.

Querido Padre Madariaga, puede figurarse qué profundamente hemos de agradecerle todo lo que esperamos que hará por que sea al fin realidad nuestra Basílica nueva a Nuestra Amatzu de Aránzazu. Cordialmente le saludamos y besamos su mano”.

Les responde el P. Maradiaga diciendo que ha dejado su carta al Presidente de la Comisión y que le ha comunicado que:

“ellos desean tener el mayor número posible de informes antes de emitir un juicio sobre una obra o un proyecto. De manera que, si mandan más informes, serán bien recibidos”.

Los artistas se dirigen de nuevo a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia³⁹, en una fecha sin concretar, posiblemente a finales del 1954⁴⁰. Bajo el epígrafe *Explicación preliminar a los informes de escultura y pintura para la Nueva Basílica de Aránzazu*, al inicio en una carta conjunta de los pintores Néstor Basterretxea, Pascual de Lara y el escultor Jorge Oteiza dicen querer “conjugar estrechamente los elementos que conforman el espacio religioso, arquitectura, pintura y escultura”.

En el informe que se conserva en el archivo de Arantzazu⁴¹, y que se muestra íntegramente en la narración visual⁴², aparece en primer lugar la memoria de Jorge Oteiza estructurado en los epígrafes: *Lugar y pensamiento, El Friso, El relieve mural, Nota, En resumen, Observaciones*, y finalmente una serie de fotografías comentadas. El segundo apartado se dedica a *La Cripta. Informe de Basterrechea* donde el artista explica los temas representados acompañando el informe de fotografías, dibujos y planos. Por último *El ábside. Informe de Lara*, que igualmente argumenta su concepción y temática y lo acompaña de fotografías. Cierra el envío el *Informe de los Arquitectos autores de la obra*, alegando en el tercer punto que:

“La elección de los artistas no ha sido caprichosa, no ha pesado en ella ningún interés distinto del buen éxito final. Todos se han nombrado previo Concurso, se han tenido asesoramientos tan valiosos como el de don Secundino Zuazo –arquitecto del más alto prestigio español- y de don Daniel Vázquez Díaz –el pintor español laureado con las más altas recompensas-, así como por parte de la Comunidad de los PP. Franciscanos. Todos los elegidos han puesto su mayor empeño en compenetrarse con la obra y entre sí, para que, sin renunciar a sus fuertes personalidades,

39 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6, un ejemplar encuadernado en tapa de tablex perforado de este mismo informe que se compone de 47 páginas, y se complementa con fotografías, planos y dibujos de los proyectos de los tres artistas.

40 Se determina esta fecha porque Oteiza indica en este informe que se dirigió a la Comisión de Arte Sacro hace ya un año. Concretamente fue el 1 de diciembre de 1953. También lo confirma en el documento conservado en el Archivo Museo Oteiza FD-8357, fechado en 1964 y en el que Oteiza indica en su primera línea: “Cuando se confeccionó la Memoria enviada a Roma, hace 10 años”. Javier González de Durana, fecha este documento en el primer trimestre de 1955, p. 181.

41 Es curioso que de un informe de estas características se realizasen dos copias, pero pudo ser que una se enviase a Roma y otra copia se conservara en el Santuario.

42 Ver narración visual, apartado 2.1. Informe de los artistas para la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia justificando y defendiendo el proyecto.

la labor sea de equipo y el resultado más seguro. Esto unido al enorme bagaje de premios nacionales e internacionales que estos artistas reúnen, hace pensar que la elección y el éxito está humanamente garantizado”.

Tras la suspensión de los trabajos artísticos, el Definitorio en su junta de 19-20 de diciembre de 1954⁴³ acuerda que:

“se suspende el hospedaje gratuito en la Hospedería de Arantzazu de los artistas Oteiza, Lara y Basterretxea, mientras dure la cesación del trabajo impuesta por el Excmo. Sr. Obispo”.

Los artista se alojaban en Arantzazu en Goiko Benta y en su muros se conserva una pintura mural de Carlos Pascual de Lara que representa al pastor arrodillado entre los espinos, ante una imagen escultórica de la Virgen de Arantzazu realizada por Oteiza⁴⁴. El escultor también intervino en la pintura mural de Lara, realizando unas líneas incisas. Los artistas, ante la paralización de los trabajos escribieron sobre la pintura: Lara'k Goiko-Ventara'ko lan gabe geratu zianian Oteitza'rekin. Gabonak 1954 [Lara para GoikoVenta para cuando te quedaste sin trabajo con Oteiza. Navidades 1954].

El 27 de diciembre de 1954 el Obispo Font i Andreu, comunica al Guardián de Arantzazu que en la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia se ha debido traspapelar el informe, y que deben remitir de nuevo fotografías de los proyectos artísticos:

“El Excmo. Sr. Nuncio Apostólico me manda la carta que le ha escrito S.E. el Arzobispo Mons. Juan Constantini, Presidente de la Comisión Central de Arte Sagrado, en la cual dice que efectivamente recuerda haber recibido la documentación relativa a Aránzazu; pero que [...] se les ha traspapelado [...]. Entretanto, para ganar tiempo creo conveniente (y así me lo indica también el Sr. Nuncio) que se remitan a la Comisión algunas de las fotografías más interesantes tanto de la obra escultórica como de la pictórica, que la Comisión examinará diligentemente, emitiendo con premura el oportuno dictamen sobre el caso [...]. Por eso me permito rogarla a V.R. que se sirva facilitarme un duplicado de las fotos más salientes, a que aludo y si puede también de las del Sr. Lara”.

El 31 de diciembre de 1954 el P. Guardián Pedro Aranguren escribe un extenso informe a la Comisión Pontificia de Arte Sacro⁴⁵: En los dos primeros epígrafes se refiere a la arquitectura “en este momento casi totalmente terminada” y “se admira en ella una perfecta adecuación y consonancia con el paisaje circundante y su carácter altamente religioso, grave, recio y austero. Este fenómeno de evolución y asimilación psicológica de una obra que en un principio chocaba [...] nos hace confiar que otro tanto pasará con los bocetos de decoración ”.

En el tercer epígrafe se refiere a los pintores Lara, Basterretxea y Eulate y al escultor Jorge Oteiza y explica la campaña de oposición que han tenido los proyectos artísticos desde el inicio.

El cuarto epígrafe incide en el currículum de los artistas y añade:

“En cuanto a los bocetos del escultor Oteiza, que han sido particularmente criticados, debemos advertir que se trata de motivos decorativos de la fachada, no de imágenes que hayan de ser objeto de veneración; motivos que más bien son un complemento de la arquitectura que esculturas propiamente dichas”.

43 Pagola 172. Archivo provincial. Libro de Actas de Capítulos y Definitorios. Lib 3, p. 377.

44 Consultar narración visual, apartado 1.1.2.2.1. Andramari románica, 1952-1953.

45 Archivo Arm.5-Carp.16-Doc.11.

En el quinto epígrafe señala a algunos miembros de la Comisión diocesana de arte sacro y hace referencia expresa al arquitecto Sr. Joaquín Irizar, quien parece que mira la obra con poca simpatía.

En el sexto manifiesta su apoyo a los proyectos alegando razones artísticas: “el mérito artístico, valor religioso y modernidad de sus trabajos” y para que la obra conserve “un todo armónico y perfecto”. También razones económicas, al puntualizar que cuando intervino la Comisión Diocesana de Arte Sacro “los contratos con los dichos artistas y a estaban cerrados y se les había pagado⁴⁶ a éstos buena parte del presupuesto acordado”. Como hemos indicado anteriormente, en el caso de Oteiza se firma el contrato el 10 de agosto de 1954, y en el de los pintores, Basterretxea y Lara, el 1 de noviembre de 1954.

Finaliza la carta diciendo:

“Por todo lo expuesto, PEDIMOS a esa Comisión humilde y respetuosamente, que, si ello es posible, se digne conceder su aprobación a los susodichos proyectos, o, en todo caso, los apruebe con las salvedades que crea conveniente formular, pero sin llegar a una repulsa total y absoluta que nos obligue a buscar otros artistas”.

1955

Con fecha 11 de enero de 1955⁴⁷ desde la *Curia Generalis Ordinis Fratrum Minorum* (Roma) escribe el P. Bernardo Madariaga al P. Aranguren, guardián de Arantzazu y le insiste para que remitan nuevamente la información:

“Recibí su carta del 1 de los corrientes, con el adjunto escrito para la Comisión Pontificia de Arte Sacro, y pocos días después la revista que me anunciaba.

Esta mañana lo he entregado todo al Monseñor Secretario de la Comisión Pontificia de Arte Sacro. Me ha dicho que no se ha recibido todavía nada de San Sebastián, o sea, que el paquete traído por el Señor Nuncio de Madrid y dejado en el Palacio del Santo Oficio para S.E. Mons. Costantini, Presidente de dicha Comisión, no ha aparecido aún. Y mientras tanto, nada puede hacer la Comisión.

El asunto, pues, lleva trazas de eternizarse. ¿No sería el caso de interesarle ahí al Sr. Obispo de San Sebastián para que mande nuevo informe o copia de los documentos mandados, que se han extraviado?”.

El 23 de enero de 1955 Basterretxea escribe a Oteiza planteando soluciones más eficaces para la entrega del informe:

“Por este mismo correo, le envío al R.P. Guardián, le cuento –aunque ya lo sabe– lo de Viena⁴⁸ y lo del premio de aquí (escribe desde Madrid) y le digo que todo esto, desmiente categóricamente las acusaciones de antirreligiosidad que hacen de tu obra. Le digo que piensen en la responsabilidad y que no crean Irizar y su pandilla, que son más sabios que en Viena. Le doy un palo para que recapaciten, pues por lo visto, últimamente se han replegado cobardemente. Ya les dolerá lo que les digo. [...]

46 Pagola especifica lo que se le había pagado a los artistas hasta la fecha. Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 172 nota 65.

47 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.16-Doc.13.

48 Se refiere a la Iglesia de Arcas Reales, en Valladolid, proyectada por Miguel Fisac que obtuvo el primer premio en la Exposición Internacional de Arte Sacro en Viena.

El informe nuestro para Roma, lo va a llevar en propias manos, el arquitecto Feduchi: Según él, lo más eficaz y directo, es entregarle al embajador de España en Italia y nos dice que aquél entregará personalmente a la Comisión en Roma. Como se ha ofrecido en toda simpatía, a hacernos este trámite, nos parece muy bien que se haga así”.

El 24 de enero de 1955 Basterretxea⁴⁹ escribe al P. Aranguren para comentarle que la Iglesia de Arcas Reales (Valladolid) en la que Oteiza ha realizado la estatuaría, ha recibido el primer premio en la Exposición Internacional de Arte Sacro en Viena:

“Los recientes triunfos de Oteiza –en Viena y en Madrid– fortalecen su posición, y por reflejo, la nuestra. Le acaban de premiar tribunales internacionales y nacionales.

No se puede, Rdo. P. Guardián, permitir que un grupo de señores de San Sebastián, detengan y rechacen una obra, que en otros lugares –más cultos– se la admira y elogia. Las pinturas y las esculturas, se hacen para muchos años –para siglos– y las comisiones se renuevan cada poco tiempo. Hoy mueren unos y mañana vienen otros. No es lógico ni inteligente, supeditar una obra de siglos a la mentalidad de unos hombres que pasan rápidamente por este mundo”.

El 25 de enero de 1955⁵⁰ el pintor Pascual de Lara escribe al P. Guardián de Arantzazu mostrando su preocupación ante la situación y aportando documentación de obras en las que han intervenido los artistas:

“Esta carta tiene por objeto enunciarle el envío de una serie de documentos gráficos que tengo entendido que Ud. necesita.

Con las fotografías que le envíe sobre los bocetos le mandaré también una publicación del “Instituto de la Construcción” –el último número precisamente que trata exclusivamente de arquitectura religiosa–. En ella se pueden ver las más recientes, seleccionadas y mejores edificaciones religiosas de todo el mundo.

Entre esta selección están dos obras en las cuales hemos intervenido tres del “equipo de Arantzazu” –una de ellas, la Iglesia de los dominicos de Valladolid– donde ha colaborado Oteiza y que en la última exposición internacional de arte Sacro en Viena ha conseguido el primer premio.

Aparece también una cosa mía y de Laorga –todo esto bien ilustrado e incluso en colores–. Me parece de mucho interés para que en la primera oportunidad lo muestre a los Sres. de la comisión, Sr. Obispo, padre Provincial o quien Ud. considere más necesario.

Ahora, ya más sereno y viendo la situación sin el nerviosismo del primer momento mi postura con respecto a Arantzazu es esta:

Creo que conviene esperar pacientemente y entretanto enviar cuantos documentos puedan acreditar nuestra calidad y categoría en el terreno artístico religioso [...].

Yo considero que si un tribunal de Señores competentes conceden un primer premio a una obra religiosa en un certamen internacional- y ese premio recae precisamente sobre uno de nosotros, es un argumento bastante sólido para defender nuestras obras.

49 Archivo Arantzazu. Arm.5-Cap.16-Doc. 14.

50 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.42.

Comprendo que a muchos no les guste lo nuestro. Y que creo que si ven que gente muy autorizada los acepta y los premia pueden cambiar de opinión. Continuarán sin gustar de lo que hacemos pero posiblemente llegarán a respetarlo”.

El 15 de marzo de 1955 llegaría el informe a Roma, a manos de Bernardo Madariaga, aunque como indica Pagola⁵¹ con algún defecto de forma, porque faltaba la carta de presentación del Sr. Obispo. Se desconoce exactamente el contenido de este informe y Pagola⁵² apunta que según consta en el Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián:

“Se remitieron a dicha Entidad el dictamen de la Comisión Diocesana de Arte y cuanta documentación gráfica y literaria fue facilitada por los autores de los proyectos”.

El 16 de marzo de 1955 el P. Madariaga desde Roma escribe a Jorge Oteiza⁵³ para comunicarle que el informe será examinado por la Comisión en su próxima sesión:

“Recibí su telegrama, al que siguió luego la carta firmada por los tres artistas de Aránzazu y ayer, por último, llegó el informe anunciado.

Esta misma mañana lo he entregado al Monseñor Secretario de la Comisión Pontificia de Arte Sacro. Hubiera querido éste una carta de presentación del Sr. Obispo, pues me ha dicho que la Comisión Pontificia no da sus dictámenes sino a petición de los Señores Obispos; pero, al explicarle lo que ha sucedido y está sucediendo con este asunto⁵⁴, me ha dado esperanzas de que la Comisión estudiará el informe en su próxima sesión”.

El 29 de marzo de 1955 el P. Aranguren escribe a Oteiza alegrándose de que ya esté enviado el informe:

“Muy grata la noticia que me anuncia de que ¡por fin! Enviaron Vds. Su informe a Roma. [...]

A ver si tenemos la dicha de que pronto sean aprobados y autorizados con todos los honores sus bocetos para entrar de lleno en su realización”.

El P. Bernardo Madariaga se persona en la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia el 23 de abril y el 18 de mayo de 1955 para interesarse por la reunión de la Comisión, en la segunda ocasión le indican:

“se ha dado el fallo, fallo que todavía no se ha comunicado al Sr. Obispo de San Sebastián; se le comunicará uno de estos días”.

Por último, y en relación a las obras artísticas habría que dejar constancia de dos hechos relacionados con la obra de Néstor Basterretxea y con la de Eduardo Chillida.

La crónica del Santuario⁵⁵ deja constancia el 28 de septiembre de 1954 de que el pintor Basterretxea ha comenzado a trazar los bocetos de sus pinturas en las paredes de la Cripta, y posteriormente, el 12 de octubre⁵⁶ vuelve a señalar que hace tiempo que inició los “esbozos de sus pinturas”. Posiblemente en los primeros meses de 1955, aunque se desconoce la fecha exacta, aparecen borrados los dibujos preparatorios que el pintor estaba trazando en los muros de la Cripta. Basterretxea ha dejado

51 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 160.

52 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 173, nota 81. Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián, nº 64 (1952), p. 344.

53 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.16.

54 Se refiere al extravío del primer informe, entregado en mano por el Nuncio.

55 28 de septiembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 135.

56 12 de octubre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 140.

testimonio de esta situación en escritos⁵⁷ y grabaciones⁵⁸, y este tema, ha sido investigado por Pagola⁵⁹.



3. Cripta de la Basílica de Arantzazu con los dibujos preparatorios para la pintura mural que estaba realizando Néstor Basterretxea y que fueron borrados de los muros a principios de 1955. Archivo Arantzazu.

En relación a la obra de Chillida, el 6 de octubre de 1954⁶⁰, Oíza ya ha paralizado al ebanista que estaba realizando las puertas de madera para la Basílica, y ha encargado un diseño y presupuesto para su realización en metal, al escultor Eduardo Chillida. El 1 de febrero de 1955 se establece el contrato⁶¹ entre Eduardo Chillida y la Propiedad para realizar las puertas de entrada a la Basílica (fig. 4 y 5), que se finalizan este mismo año, aunque no se ha podido concretar la fecha exacta. Es curioso que la realización de las puertas, se encargara y ejecutara precisamente en este momento de paralización



4 y 5. Puertas de acceso a la Basílica de Arantzazu. Eduardo Chillida, 1955. Foto: EMM.

57 Basterretxea, Néstor. *Crónica errante y una miscelánea*. Alberdania, Irún, 2006, pp. 232-236.

58 “Néstor Basterretxea. Arantzazu”, 2003. Audiovisual, 14 minutos. [Huércanos, Juan Pablo (guión y entrevista); Azanza, Luis (imagen y edición). Aloa Films4’. También puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=Zpuv_SaQkAY]. Archivo Museo Oteiza FB-18203.

59 “El conflicto entre Néstor Basterretxea y los Franciscanos de Arantzazu”. *Revista Cantabria Franciscana*, Año LX, n.º 177, 2009, pp. 69-106.

60 Archivo Arantzazu Arm.5, Carp.6, Doc.5. y Arm.5, Carp.9. Doc. 38.

61 Archivo Arantzazu Arm.5, Carp.9. Doc. 39.

de las obras artísticas. Posiblemente, al tratarse de un elemento vinculado directamente con lo arquitectónico, no se sometió a ningún juicio eclesiástico.

8.4. FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA

El fallo de la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia está fechado el 6 de junio de 1955, firmado por Giovanni Costantini. La carta es enviada al Obispo de San Sebastián, quién a su vez la remite el 17 de junio al Ministro Provincial en italiano y con su traducción al castellano. El texto del fallo aparece recogido íntegramente en el anexo de prensa⁶², y de él transcribimos:

“Esta Pontifica Comisión aprecia todas las sanas formas de la modernidad del arte sagrado, pero no puede avalar ciertas formas extravagantes, que se hallan en absoluta contradicción con la instrucción del Santo Oficio”.

Aludiendo a la obra escultórica de Oteiza indica⁶³:

“El capricho en la invención, el abuso de esquemas extraídos de las más académicas teorías cubistas y surrealistas, el fingido barbarismo, la voluntad de chocar y desconcertar, no logran más que un ejercicio mecánico, una composición estereotipada, sin valor y sin vida, una idea asfixiante del espacio, un movimiento in ritmo, una fraseología discontinua y fastidiosa. Las varias composiciones no presuponen un orden, una coherencia formal y funcional: se siguen unas a otras y se sobreponen en aptitudes amaneradas, cuya única expresión es la insistencia, poco menos que violenta, de algo grotesco, entre espectral y macabra, que mal se compagina con la gracia de María Santísima.

Esta teórica modernista, imbuida de falso Medievo, no responde en modo alguno a la insuperable necesidad de relatar cosas sagradas con sencillez y que hablen por sí mismas a los peregrinos devotos, los cuales quedarían más turbados que persuadidos, más distraídos que recogidos en la pura contemplación”.

El 20 de junio de 1955⁶⁴ la crónica del Santuario de Arantzazu indica:

“Hoy se ha sabido que Roma no ha aprobado los bocetos de los pintores y del escultor que hace meses se habían enviado desde el Obispado de San Sebastián a la Comisión Internacional de arte de Roma”.

Un mes después, el Nuncio Hildebrando Antoniutti, escribe diversos artículos⁶⁵ para ordenar el

62 “La Santa Sede rechaza el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario de Arantzazu”, Revista Ecclesia, Madrid, 16 de julio de 1955. - “La Santa Sede rechaza el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario de Arantzazu”, Revista Ecclesia, Madrid, 16 de julio de 1955, p. 13. - “La ornamentación de la Basílica de Arantzazu. Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado. No puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio”, El Diario Vasco, n. 3692, Donostia-San Sebastián, 6 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH_3810. Ver anexo de prensa.

63 “La Santa Sede rechaza el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario de Arantzazu”, Revista Ecclesia, Madrid, 16 de julio de 1955. Ver anexo de prensa.

64 Archivo Arantzazu. Crónica del Santuario, 20 junio 1955, p. 169.

65 Consultar el anexo de prensa y ver también “Editoriales: fingido barbarismo”, Revista Ecclesia, Madrid, n.732, 23 de julio de 1955, pp. 3-4.

cumplimiento de determinadas normas para el arte sagrado, que pueden consultarse en el anexo de prensa⁶⁶. Y el editorial de la revista *Ecclesia* publica⁶⁷ un artículo titulado “Fingido barbarismo”, que invita a la reflexión ante “un indudable peligro para el verdadero arte litúrgico y para la piedad cristiana”.

Indica Pagola⁶⁸ que tras la decisión el vicario provincial, Julio Egiluz reunió a su Definitorio, pero no trascendió el contenido de la reunión. Sí consta⁶⁹ en el acuerdo nº 9 del Definitorio celebrado el 18 de agosto de 1955, que acatan el fallo con sumisión:

“El M.R. Definitorio acata con plena sumisión la decisión emanada de la Comisión Pontificia de Arte Sacro de Italia sobre los bocetos de escultura y pintura relacionados con la Basílica de Aránzazu: y más en general acepta incondicionalmente todas las normas y sugerencias pontificias sobre el arte sacro y manifiesta su inexorable decisión de velar porque se ajuste el arte en el Santuario no sólo a la letra sino también al espíritu de dichas normas”.

8.4.1. INTERPRETACIÓN DEL FALLO DE LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA

La reacción de la Provincia Franciscana es la de acatar el fallo como una prohibición de la Santa Sede, y así lo presentaron las autoridades religiosas⁷⁰. En realidad, señala Pagola⁷¹, el dictamen de Roma no tenía jurisdicción fuera de Italia, tenía un carácter consultivo, era una opinión o valoración. Tampoco el obispo Font i Andreu llega a prohibir formalmente el proyecto, se limita a enviar el dictamen al Vicario Provincial Julio Egiluz, con la siguiente nota:

“Lo que en cumplimiento de mi deber traslado a V.R. para su conocimiento y demás efectos⁷²”.

El 28 de junio de 1955 Oteiza envía una carta⁷³ al P. Aranguren, guardián del Santuario para “*convenir con ustedes la reanudación del trabajo que todos deseamos*”. Igualmente Oteiza expresa en numerosos documentos y correspondencia cómo se siente tras conocer el fallo de la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia.

66 “Las obras de arte sacro no deben ser encargadas a artistas carentes de fe. Hacen monstruosa o ridícula la figura de cosas y personas sagradas. El nuncio exhorta al cumplimiento ordenado sobre el arte sagrado por la Congregación del Santo Oficio”, YA, 22 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH_3723. - “Medidas adoptadas para impedir la profanación en el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu”, El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955. - “Contra las aberraciones en materia de arte sacro. Carta del Nuncio Apostólico, Monseñor Antoniutti, a los prelados españoles”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955, p. 9.

67 “Editoriales: fingido barbarismo”, Revista *Ecclesia*, Madrid, n.732, 23 de julio de 1955, pp. 3-4. Ver anexo de prensa.

68 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 162.

69 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 174. Nota 90. Archivo Provincial. Libro de Actas de Capítulos y Definitorios, Lib. 3, p. 390.

70 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 163 y 174, nota 94.

71 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 163.

72 Ver anexo de prensa, el artículo Una resolución histórica, Revista *Aránzazu*, 1955, pp. 235-236.

73 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.19.

Según consta en la crónica del Santuario⁷⁴ el 1 de julio de 1955 se reúnen en Arantzazu los artistas con el P. Guardián Pedro Aranguren. Conocemos parte del contenido de esa reunión a través de la carta que el P. Aranguren⁷⁵ escribe al arquitecto Luis Laorga informándole de la posición de los artistas:

“Nuestra posición estaba definida de antemano: sumisión humilde y acatamiento absoluto a la decisión de Roma. Así se lo manifestamos, al mismo tiempo que les rogábamos tomaran ellos con resignación la misma actitud [...]”.

Como era muy natural, ellos querían ponerse en contacto con la Comisión diocesana, para saber de ella lo que debían hacer para no ir en contra del modo de pensar de la Iglesia. Como no creíamos que fuera muy fácil ponerse al habla inmediatamente con los miembros de la Comisión, les propusimos que se entrevistaran con el Sr. Obispo; se pidió la entrevista para el día siguiente, y salieron de aquí con la intención de verse con el Sr. Obispo. Pero no sabemos absolutamente nada del resultado de la visita, ni siquiera si se presentaron al Sr. Obispo. Y de eso van ya casi 15 días. Como no podemos continuar así, tengo intención de ir a hablar del caso con el mismo Sr. Obispo”.

El 19 de julio de 1955 Laorga escribe a P. Aranguren⁷⁶ informándole de una reunión de Oíza con el Sr. Obispo y su Vicario de San Sebastián y en relación a los artistas comenta:

“Está todo el equipo animado y dispuesto a trabajar, de acuerdo con las indicaciones del Sr. Vicario para hacer nuevos bocetos que merezcan aprobación de la Comisión”.

El 22 de julio de 1955 el Nuncio Antoniutti escribe una carta a todos los obispos de España instándoles a crear Comisiones de Arte Sacro y se refiere⁷⁷ a:

“las recientes medidas tomadas por la Santa Sede, para impedir profanaciones de esta índole en el Santuario de Arantzazu en Guipúzcoa”.

En esta situación, con la fachada vacía y el ábside cubierto por un cortinaje mostrando a la Virgen de Arantzazu en el camarín de plata, se inaugura la Basílica el 30 de agosto de 1955.

8.4.2. RAZONES DE LA PROHIBICIÓN

En primer lugar, dada la rápida sucesión de fechas desde la primera visita del obispo Font i Andreu hasta la creación de una Comisión Diocesana de Arte el 25 de marzo de 1954, y la posterior visita del Nuncio Antoniutti, el 27 de agosto de 1954, parecería que tienen a la Basílica de Arantzazu como punto de referencia y lugar para la aplicación de sus normas. Por otro lado, y como apuntan también los artistas se crea una Comisión muy poco neutral, incluso con la presencia del arquitecto Joaquín Irizar.

Según el Derecho Canónico –cánones 1.164, 1279–, es competencia del obispo de la Diócesis, en este caso de San Sebastián, decidir sobre aspectos artísticos de los templos. Como comentaron los artistas la Comisión Diocesana se declara incompetente para juzgar este caso, y ve en Roma la oportunidad de sentirse respaldado. También como hemos visto, el documento del Santo del 30 de junio de 1952, proponía recurrir a su Comisión en caso de que una Comisión Diocesana no pudiera llegar a un

74 Consultar el anexo de prensa y crónica de Arantzazu en esta fecha.

75 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.20.

76 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.3.

77 Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 173-174. Nota 94.

acuerdo. Este parece ser el motivo por el que se recurre, a la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia, cuando su ámbito de actuación es Italia y su valoración es consultiva. Se comunica el resultado a la prensa⁷⁸ y las autoridades eclesiásticas lo presentan como una prohibición de la Santa Sede. Pagola recoge una sucesión de documentos donde se aprecia que esa comunicación es en ocasiones inexacta o se omiten reiteradamente las palabras “en Italia”⁷⁹. El sacerdote y arquitecto Antonio Pérez de San Román⁸⁰ se expresa públicamente en estos términos:

“No acierto a saber la relación que puede tener la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro en Italia con las obras que realizan nuestros artistas en España”.

El padre franciscano Manolo Pagola apunta⁸¹ y así nos lo transmitió en la entrevista que realizamos para esta investigación, varias circunstancias extrañas en relación a la actuación de la Comisión romana; la pérdida o extravío del primer dossier enviado, la tardanza en el dictamen, o la indicación de que en el libro de actas de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia no conste ninguna reunión plenaria con el asunto de Arantzazu.

Igualmente detalla Pagola⁸² el significativo papel que jugó el Nuncio Apostólico en España Hildebrando Antoniutti, la mala impresión que le causaron las esculturas de Oteiza y consideraciones de tipo político; juzgando al Santuario de Arantzazu como un centro de nacionalismo vasco. Problemas de tipo político subyacen en todo el proceso de prohibición y lo apuntan los artistas en la carta que dirigen al P. Madariaga el 6 de diciembre de 1954⁸³. También determinados artículos de prensa habían incidido en la posición del Santuario como un lugar donde se promovía el euskara y la cultura vasca. El 22 de septiembre de 1952 aparece en el semanario Time el artículo⁸⁴ “*El Monasterio de la Montaña*” en el que se presenta el Santuario como un foco prestigioso de cultura vasca.

El 3 de marzo de 1952 Oteiza es el único español seleccionado para participar en el concurso internacional convocado por el Institute of Contemporary Arts, para el *Monumento al prisionero político desconocido*, en Londres. En 1953 la Revista de Arquitectura⁸⁵ publica la Memoria del proyecto para el *Monumento al prisionero político desconocido*⁸⁶, así como la protesta del escultor ante el veredicto del jurado. Los autores Quetglas, Zuaznabar y Marzá⁸⁷ señalan que es definitiva en la sucesión de los hechos relacionados con Arantzazu, la publicación en 1953⁸⁸ de esta memoria del escultor al concurso para el *Monumento al prisionero político desconocido*.

Parece fundamental el texto del fallo de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, porque no habla expresamente de prohibición. Como analizaremos en el capítulo 9. *Búsqueda de soluciones para la conclusión de la fachada*, en 1963, se realiza una consulta a esta misma Comisión, pero en este caso,

78 Consultar anexo prensa.

79 Pagola, Manolo. Op.cit.; pp. 163, 174-175. Nota 103.

80 Consultar anexo prensa.

81 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 165.

82 Pagola, Manolo. Op. cit. pp. 165-166.

83 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.6.

84 Ver anexo de prensa.

85 Revista de Arquitectura, n.º 138, Madrid, 1953

86 Ver anexo de prensa.

87 Josep Quetglas, Guillermo Zuaznabar y Fernando Marzá. Oiza, Oteiza. Babes-Ierrea Altzuzan jarria – Línea de defensa en Altzuzan, 2004, p. 18

88 Memoria del proyecto al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado, Revista de Arquitectura, n.º 138, Madrid, 1953.

referida únicamente a la estatuaría de Oteiza. En este momento indican claramente que atendiendo a los cánones⁸⁹ citados, le corresponde a la Diócesis de San Sebastián tomar la última decisión.

8.5. CONSECUENCIAS

8.5.1. LA FACHADA VACÍA

La Nueva Basílica de Arantzazu es bendecida y abierta al público el 30 de agosto de 1955. Así lo recoge la crónica⁹⁰ del Santuario:

“Cerca de las 11 de la mañana el citado Prelado Rvdmo. P. Carlos Anasagasti [...] ha bendecido solemnemente la nueva Basílica conforme a nuestro Ritual, acto seguido se ha verificado el traslado del Santísimo desde la vieja iglesia a la nueva con la misma solemnidad, ministros, acólitos etc., como la procesión del Corpus, siendo llevado el Santísimo por el M. R. P. Provincial y asistiendo al mismo acto, además de la Comunidad, varios sacerdotes, y numeroso público [...] El acto se ha terminado dándose la bendición con el Santísimo”.

Será consagrada y solemnemente inaugurada en septiembre de 1956. El Papa Pío XII concede un Año Jubilar desde el 30 de agosto de 1955 hasta el 9 de septiembre de 1956, otorgando a los peregrinos y visitantes de la Virgen de Arantzazu una indulgencia plenaria. Se desarrollaron otros actos, algunos de los cuales se recogen en documentos⁹¹ del archivo de Arantzazu. En la narración visual de este período en el que vemos la fachada vacía, se ha localizado una fotografía del año jubilar, momento en el que la fachada estuvo decorada con unos medallones.

La fachada permanece vacía catorce años (fig. 6), con las varillas metálicas en posición horizontal en la parte superior del muro para alojar la imagen de la Piedad y con los mismos hierros en posición vertical en el lugar que debía ocupar el Friso de los apóstoles. Esta imagen, que resulta increíble para los que la contemplamos hoy, fue la imagen cotidiana para los PP. franciscanos, fieles y visitantes de Arantzazu. Como recogen las imágenes, se fotografiaban frente a la fachada vacía, y en el lugar que debían ocupar los apóstoles y rodeados de hierros, se oficiaron concurridos actos religiosos.

Hay que tener en cuenta que parte de la arquitectura, también estaba inacabada. Se construyeron los huecos de las torres para alojar campanas, pero ni se concluyeron los huecos ni se instalaron campanas. Las ocho pequeñas ventanas en la parte inferior de la pared mural, no se cerrarán hasta que Oteiza instale su escultura. En este sentido, es importante el comentario del P. Goitia⁹² que confiesa que el propio Oíza le dijo que no le interesaban esos detalles mientras la fachada estuviese incompleta. Los dos arquitectos ven en la conclusión de la estatuaría la clave para la apreciación de la obra arquitectónica de Arantzazu.

En este capítulo analizaremos posteriormente los acontecimientos que se suceden desde la primera paralización hasta que Oteiza vuelve a Arantzazu. Ya en los años cincuenta comienzan a alzarse las primeras voces desde la prensa⁹³, para que la estatuaría de Oteiza sea instalada:

89 Cánones 1.164, 1279.

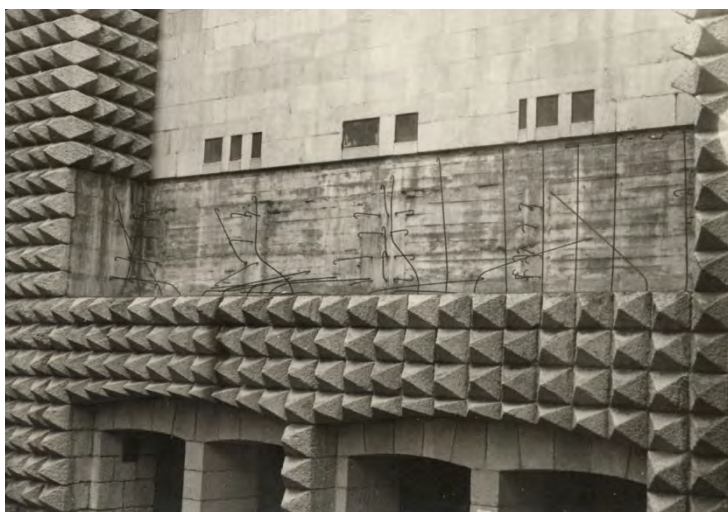
90 30 de agosto de 1955. Crónica del Santuario de Arantzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 181-182.

91 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.26-Doc.5.

92 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

93 “Visita al Santuario de Arantzazu”, El Bidasoa, 3ª época, n. 724, 28 de junio de 1959. Consultar el anexo de prensa.

“Encuadrada entre las dos torres gemelas se apreciaba un gran rectángulo de cemento, desnudo, donde ha de ir el poema en piedra que en un principio debía esculpir Oteyza, y que, [...] fue suspendido. En el estado actual, la fachada parece mutilada y llama a gritos que se termine”.



6. La fachada vacía a la espera de ser concluida.
Archivo Museo Oteiza FD-5815.



7. Estudio del *Laboratorio Experimental*, 1956-57.
Colección Museo Oteiza LT00621.

8.5.2. LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA

La talla de los apóstoles se inició en 1953, y dos de ellos, los apóstoles nº 01 y 02, quedaron tallados completamente. Los apóstoles nº 03 y 08, también se tallaron, a excepción de la definición del rostro. Los cuatro, junto al resto de bloques de piedra, debieron quedarse durante algún tiempo cerca del lugar donde se tallaron⁹⁴.

Las primeras fotografías que hemos localizado de las piedras abandonadas son del año 1962, una de Lucio Muñoz y sus colaboradores el pintor Joaquín Ramos y el escultor Julio López Hernández contemplando los bloques de piedra, que como vemos no se encuentran alineados uno tras otro. El 13 de septiembre de 1962 *La Voz de España*⁹⁵ recoge una fotografía de los bloques de piedra junto a materiales de construcción, y este es parte del texto que la acompaña:

“La campaña mantenida por LA VOZ DE ESPAÑA ha tenido no pequeña repercusión. Y, si en algún sitio debía notarse era en Aránzazu, como en realidad ha sido. Allí me han dicho cómo los turistas, cuando llegan, preguntan “¿Dónde están los apóstoles de Oteiza? Porque hemos leído en el periódico...”. [...]

Si, al fin lo encontré yo también. Subiendo de Oñate se llega a una explanada. Donde la carretera se ensancha: en la cuneta misma, entre la acera y la calzada hay un revoltijo de vagonetas de trabajo, tablones de encofrado y bidones vacíos de brea. Todo ello apoyado sobre catorce bloques de piedra. Son los apóstoles. Cinco de ellos acabados; uno a medio terminar y el resto vírgenes aún del cincel del artista.

94 Descrito en el capítulo anterior referente a la talla de los apóstoles en los años cincuenta. Ver epígrafe 7.3.2. Taller y colaboradores.

95 Aramburu, Javier de, “Aránzazu y sus obras (II): Lo que no se ha hecho en Aránzazu. El ábside, de Pascual de Lara; los apóstoles, de Oteiza; la cripta, de Néstor Basterrechea”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 13 de septiembre de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_4145. Consultar el anexo de prensa.

Allí se encuentran. Al otro lado de la carretera estaba el taller del escultor. Hubo que realizar unas obras. El taller se derrujó y los apóstoles quedaron en la cuneta. Me dicen que es difícil buscarles un lugar, que cada bloque pesa seis mil kilos en bruto. Reconozcamos todas las circunstancias, pero aún no se justifica la actual situación del apostolado.

Ellos se encuentran al iniciarse la explanada. Al final de esta está el templo. Entre las dos torres, una fachada vacía, sin ornamentación. Sobre el pórtico, una serie de hierros. Es el lugar destinado a los apóstoles de Oteiza. El visitante ingenuo pregunta si aquello va a quedar así. Hay unas respuestas ambiguas que ocultan vergüenza. Entretanto, los desnudos hierros se nos antojan sinfonía artística, de obra mucho más avanzada que las esculturas de Oteiza. Ahora resulta, paradojas de la vida, que, por evitar un arte, se han dejado al descubierto unos hierros que chocan más que las esculturas que iban en su lugar. Sobre el emplazamiento dedicado a los apóstoles, una desnuda fachada que abofetea al visitante”.

La entrevista mantenida con Jabier Bikuña, nos revela algún dato en relación a la diferencia entre estas imágenes de 1962 y las restantes, en las que los apóstoles se encuentran alineados:

“Cuando se dejó de labrar la primera tanda de los apóstoles, los bloques de piedra se dejaron bastante desordenados, y en esa época se demolieron el frontón viejo y los patios de juego de los estudiantes del colegio de Arantzazu (a mediados de los años sesenta). Entonces aprovecharon ese escombros para ensanchar la curva de Askartza⁹⁶ y se trasladaron y pusieron en orden los bloques y los apóstoles tallados en la explanada según se ve en la foto”.

Posiblemente a partir de ese momento los apóstoles se instalaron en la curva de la carretera, denominada curva de Askartza. Como queda recogido en la secuencia de imágenes están situados en primer lugar el apóstol nº 02, el apóstol nº 8 (rostro sin tallar), el apóstol nº 03 (rostro sin tallar) y el apóstol nº 01, a continuación un quinto apóstol que presenta un pequeño golpe en su parte inferior, el sexto está parcialmente tallado (desbastados los huecos de las piernas), y el resto de los bloques sin tallar.

En una consulta realizada a Joseba Longarte⁹⁷ nos comentó que los apóstoles se convirtieron en el “parque de juegos” para los pocos niños del barrio:

“sobre ellos tomaban el sol, los pintarrajeaban con yeso, se escondían entre ellos, cazaban caracoles, mariposas y lagartijas, se acomodaban en sus huecos, saltaban desde lo alto...”.

Otros testimonios nos han transmitido que durante esos años, los huecos de los apóstoles, sirvieron de abrevadero para el ganado.

La narración visual recoge imágenes desoladoras de los apóstoles abandonados y la situación de la fachada. En el capítulo siguiente, se realiza una revisión cronológica de los hechos y de la repercusión mediática que tuvo el proyecto de Oteiza en los años sesenta.

96 Significa “roquedo de arces”: (AZKAR+HAITZA) y es que, ciertamente, es un lugar donde crecen los arces silvestres sobre la roca.

97 Amigo del escultor que regenta el restaurante Zelai Zabala frecuentado por Oteiza y situado en la localidad de Oñati.

8.5.3. OTEIZA 1954-1959

Después de la primera paralización y del acatamiento por parte de los artistas y de los PP. franciscanos del pronunciamiento de la *Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia* parece que en el inicio de 1955 a 1958, no se producen muchos movimientos para resolver la situación.

En estos años, Oteiza sigue viviendo en Madrid, en la calle Ríos Rosas. En la primavera de 1954 conoce a Juan Huarte, quien se convertiría en su mecenas y en un apoyo fundamental durante toda su trayectoria. Oteiza trasladaría su taller a la zona de Nuevos Ministerios que en aquel momento se estaba construyendo. Se centrará en el desarrollo de su Laboratorio Experimental (fig. 7 y 8), ya iniciado como hemos visto, con su experimentación en torno a la estatuaría de Arantzazu. El laboratorio desarrollado a través de pequeños formatos, materiales fáciles de trabajar y técnicas sencillas. Muestra las búsquedas que emprende desde distintos conceptos o familias de experimentación. Es el lugar donde el artista se muestra abiertamente, donde manifiesta sus anhelos y desaciertos, y donde surge el verdadero acontecimiento de la escultura, a veces, inesperadamente, donde reside precisamente la fascinación del arte.



8. Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza, 1950-1959. Colección Museo Oteiza.

En 1956 comenzó a preparar “Operación H”; el asalto al *Gran Premio Internacional de Escultura de la IV Bienal de São Paulo* que obtendría en 1957. Comienza a trabajar insistentemente con chapa de acero, aunque como hemos visto ya desarrolla en 1955 una Piedad⁹⁸ en este material. Como indica el escultor en el texto que prepara para la Bienal, no debe alterar su investigación hasta la solución de determinados problemas que se ha propuesto.

En su concepción sobre el espacio y el vacío en la escultura es clave su planteamiento en torno a la *Desocupación de la estatua*, problema en el que se sumerge a raíz del proyecto de Arantzazu. Paralelamente desarrolla su escultura abstracta investigando profundamente en la *Apertura de poliedros*, en 1956-1958 en *Experimentos sobre lo curvo y relaciones hiperespaciales* y en sus *Construcciones y Cajas vacías* (fig. 9). Finalmente en 1958-1959 se centrará en el desarrollo de *Diedros y triedros*, desarrollando las *Cajas metafísicas* (fig. 10) y sus obras mínimas (fig. 11).

Dará por concluido su proceso escultórico en 1959 explicando sus razones en el texto⁹⁹ “Por qué abandono la escultura. Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia”, alegando que había

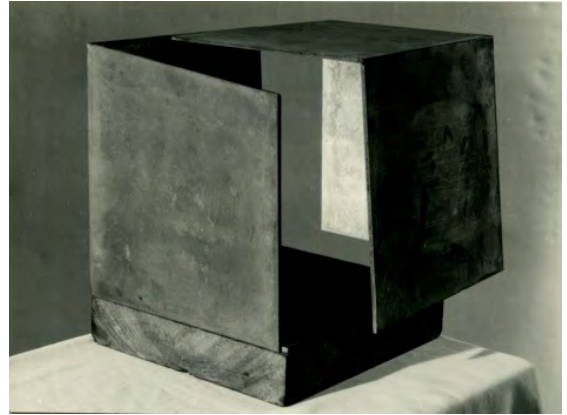
98 Ver epígrafe 6.3.3. Piedad (fig. 20).

99 Oteiza, Jorge, “Por qué abandono la escultura”, S. f. [Texto mecanografiado de ‘Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia’]. Archivo Museo Oteiza FD-2957.

conseguido llegar a una receptividad pura, pero al mismo tiempo se le había acabado la estatua. Supo que aquello que le faltaba al hombre era lo que le definía profesionalmente: “siempre me han faltado estatuas y he sabido por esto que era escultor”.



9. Caja vacía / Conclusión experimental nº 1, 1958. Archivo Museo Oteiza FD-21006.



10. Caja metafísica por conjunción de dos triedros / Retrato del Espíritu Santo, 1958-59. Archivo Museo Oteiza FD-21128. Foto: Kruz.



11. Homenaje a Velázquez, 1958-59. Archivo Museo Oteiza FD-21200. Foto: Kruz.

Posteriormente se centrará en la escritura, la poesía, y en proyectos educativos, proponiendo la creación en distintos lugares de institutos de investigaciones estéticas comparadas, universidades populares y escuelas experimentales. Abordará otras disciplinas como el cine, y su colaboración en distintos proyectos arquitectónicos. Se dedicará fundamentalmente a la escritura y a la poesía, los escritos de Oteiza, son mencionados a lo largo de esta investigación y quedan relacionados en el listado *Bibliografía. Libros, artículos y entrevistas de Oteiza.*

9. BÚSQUEDA DE SOLUCIONES PARA LA CONCLUSIÓN DE LA FACHADA	221
9.1. 1959-1961. PRIMEROS PASOS	221
9.2. 1962. CONCURSO Y REALIZACIÓN DEL ÁBSIDE	223
9.2.1. FECHA CLAVE PARA EL PROYECTO DE OTEIZA	225
9.2.2. REPERCUSIÓN MEDIÁTICA	230
9.3. 1963. NUEVA CONSULTA A ROMA	237
9.4. 1964. SEGUNDA PARALIZACIÓN DE LA OBRA	240
9.4.1. CARTAS Y ENTREVISTA AL OBISPO LORENZO BERECIARTUA	247
9.4.2. LA POESÍA SOCIAL	262
9.5. 1965. CONCILIO VATICANO II	264
9.6. 1966. AUTORIZACIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU	265
9.7. 1967. TODAVÍA HABRÁ QUE ESPERAR	270
9.8. 1968. INFORME SECRETO DEL PADRE GOITIA	272
9.8.1. CONTRATO DEFINITIVO DEL TRABAJO DE OTEIZA	275

9. BÚSQUEDA DE SOLUCIONES PARA LA CONCLUSIÓN DE LA FACHADA

En el capítulo anterior hemos analizado las primeras paralizaciones de las obras artísticas, que afectaron a la pintura del ábside, adjudicada en 1952¹ a Carlos Pascual de Lara, a las pinturas murales de la cripta, que se adjudicaron esa misma fecha a Néstor Basterretxea y a la estatuaría de la fachada, encargada a Jorge Oteiza. La resolución de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, fechada el 6 de junio de 1955, se entiende y trasmite a todos los estamentos como una prohibición, y afecta a las obras de los tres artistas citados.

El fallecimiento de Pascual de Lara el 3 de marzo de 1958, unido a otras cuestiones de orden religioso², conducen a la búsqueda de una solución para el ábside. En este capítulo analizaremos cómo la resolución del ábside en 1962 reactiva el problema de la fachada, y precipita una serie de actuaciones que derivarán en 1966, en la autorización definitiva para que Oteiza instale la estatuaría en la Basílica de Arantzazu. El capítulo se desarrolla de forma cronológica y se sustenta en fuentes documentales primarias, que en muchos casos, son inéditas.

9.1. 1959-1961. PRIMEROS PASOS

Durante esta segunda etapa de Arantzazu, los padres provinciales del Santuario son 1955-1967 P. Benito Mendía y 1967-1973 P. Marcelino Asurabarrena. Los padres Guardianes: 1958-1961 P. Demetrio Garmendia, 1961-1964 P. Pedro Aranguren y 1964-1972 P. Jon Zubieta.

A principios de 1959 los PP. franciscanos comienzan a buscar una solución para las obras artísticas paralizadas. Fechada el 15 de enero de 1959 encontramos una carta que dirigen los franciscanos de Arantzazu al Obispo de León para que en su calidad de Presidente de la Comisión Nacional Asesora de Arte Sacro, les asesore para solucionar el problema de la terminación del ábside:

“Se trata de una reunión de asesoramiento para estudiar las soluciones posibles (pintura, escultura, pintura y escultura, etc.) que admite el problema del ábside de Arantzazu”.

El relato grabado³ del P. José Goitia⁴ conversando con Cándido Zubizarreta⁵, archivero de Arantzazu, esclarece algunas cuestiones en torno a la “prohibición”, la solución final del ábside y el denominado “problema Oteiza”.

Iniciaremos este capítulo con el testimonio del Padre Goitia:

“En el año 59, a mi me encarga el Padre Mendía, a ver si puedo hacer algo para buscar una solución a la prohibición. Ese es el encargo que recibo yo [...], lo que pasa es que casi toda mi intervención fue “dos a dos”, yo tenía que hablar con el obispo, he iba a donde el obispo Font i Andreu, por eso en cuanto a archivos, etcétera, será muy difícil que encuentres cosas que yo haya escrito, porque yo en general lo hice todo “dos a dos”, oralmente. Lo primero fue que como

1 Archivo de Arantzazu Arm.5-Carp.3-Doc.8. Contiene el acta de la reunión, que se celebró el 22 de noviembre de 1952, la formación del jurado (del que formó parte el escultor Jorge Oteiza) y sus opiniones sobre los bocetos presentados. Para conocer el planteamiento del concurso, los pintores invitados, y otros detalles consultar: Monforte García, Isabel. Op. cit.; pp. 136-141, y Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 87-91.

2 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 97.

3 “Basílica de Arantzazu: relato de José Goitia”. Audio, 1 hora y 18 minutos. Conversación entre Cándido Zubizarreta y José Goitia, 1995. Archivo Museo Oteiza FB-16169.

4 En 1959 le encargan al P. Jose Goitia resolver la finalización de aquellas obras que habían quedado pendientes en la Nueva Basílica. Era el vínculo entre el Santuario y los arquitectos, y también con los artistas. Fue profesor de Sagrada Escritura.

5 Escritor, bibliotecario y archivero de Arantzazu. Gran estudioso de la orden y profesor de Historia.

todo el mundo decía que había escrito la Santa Sede que el Papa estaba en contra de todas estas tonterías”.⁶

Lo primero que hizo el P. Goitia, fue hablar con el nuncio Hildebrando Antoniutti⁷, el representante diplomático del Papa en España, quien como hemos visto en la primera paralización, se posicionó en contra de la obra de Oteiza. Según las propias palabras del P. Goitia, Antoniutti estaba convencido del puesto que ocupaba “no digo que sea orgullo, ni soberbia, no digo nada de eso, pero consciente y en buena conciencia creído que tenía que comportarse así”. Según la crónica del Santuario, el nuncio visita las obras de Arantzazu el 27 de agosto 1954, y es conveniente recordar aquí la dura carta⁸ que Oteiza escribe al nuncio, que aunque sin fechar, podría ser cercana al verano de 1954. Así relata el P. José Goitia su visita:

“Yo fui a donde Antoniutti, la primera y última vez en mi vida [...] cuando [el Nuncio]⁹ llegó a Arantzazu [se refiere a 1954] y vio las estatuas de Oteiza dice que se le descompuso el estómago, no me extraña, no me extraña... Pues la reunión, por mi parte, fui un poco fuerte o un poco imprudente, como quieras llamar, él se basaba en la degradación del arte sacro que se había hecho en Arantzazu, y de ahí apenas salía. Él daba vueltas y vueltas con eso y claro, yo no soy crítico de arte para poderle refutar. La degradación del arte, eso será según usted, etcétera... Y al final, como yo veía que no había posibilidad de conseguir nada, le dije, para mi el mal está en que usted, Nuncio apostólico de Su Santidad, usted no representa a la Iglesia, sino representa al jefe del estado del Vaticano. Eso le dije. Para mi el fallo está aquí, la responsabilidad del Santuario de Arantzazu no la tiene usted, sino la tiene el obispo de San Sebastián, es el obispo según el derecho canónico el responsable para todas estas cuestiones de edificación de Iglesias, y para mi el mal está ahí, y el mal ha cundido hasta en nosotros mismos en cuanto que decimos, “el Papa ha prohibido” El Papa no es que haya prohibido nada en Arantzazu sino a lo más es usted, y se lo dije así. Es usted el responsable. Esa fue la primera y última vez que le vi yo al Nuncio”.¹⁰

El siguiente paso que dio el P. Goitia fue reunirse con el obispo, que en aquel momento era Jaime Font i Andreu:

“lo tímido que era [...]. Este tenía metido en la cabeza que la Santa Sede había prohibido Arantzazu [...] esta era la convicción”.¹¹

En este punto para el P. Goitia estaba todo paralizado, pero interviene el P. José Manuel Aguilar, de la Orden de Predicadores (Dominicos)¹², que en 1962 era el director del Movimiento de Arte Sacro. El P. Aguilar, y así lo reconoce el propio P. Goitia en la grabación, y Joseba Intxausti en la entrevista que le hemos realizado para este trabajo, se convierte en esta segunda fase de Arantzazu en una persona primordial, que ayuda a que se muevan y resuelvan varios temas artísticos que estaban pendientes. Así recuerda el P. Goitia las palabras del P. Aguilar:

“conozco yo mucho al Obispo de León, Almarcha, este era presidente de la Comisión de arte

6 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 57'33" - 58'10".

7 Fue nombrado nuncio apostólico en España por primera vez en 1937-1938, como encargado de negocios ante el Gobierno Nacional. Y por segunda vez, del 21 de octubre de 1953 al 26 de julio de 1963.

8 Archivo Museo Oteiza FB-3237. Se ha transcrito íntegramente en el capítulo anterior, 8. Primera prohibición y consecuencias.

9 Entre corchetes aclaraciones de la autora.

10 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 58'44" - 1h 01'05".

11 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 1h 01'22" - 1h 01'42".

12 También participó como jurado en el Concurso para la terminación del ábside de la Basílica de Arantzazu el 16 de marzo de 1962. Posteriormente, en julio de 1964 fundó y dirigió la revista ARA. Arte Religioso Actual.

sacro del obispado de España [...] Aguilar le conocía y me dijo: “pues mira, yo creo que te recibirá bien y a ver si podéis hacer algo”.¹³

En estas primeras gestiones el P. Goitia habló con Luis Almarcha Hernández, que fue obispo de León de 1944 a 1970 y presidente de la Comisión Nacional Asesora de Arte Sacro¹⁴, al parecer, fueron notables sus intervenciones sobre Arte Sacro en todas las sesiones del Concilio Vaticano II.

En 1959 la revista *El Bidasoa* publica un artículo¹⁵ reclamando que la Basílica de Arantzazu se concluya:

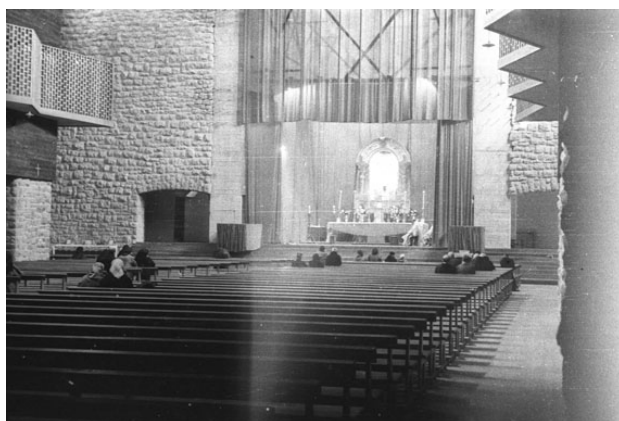
“Una amplia escalinata descendente de acceso al templo, edificado sobre el emplazamiento del antiguo; el recinto de éste servirá en el futuro de cripta. [...]”

En el estado actual, la fachada parece mutilada y llama a gritos que se termine. [...]

Desde cualquier punto del templo se divisa perfectamente el altar mayor, dedicado a la Virgen. En el ábside se aprecia las líneas que trazó Carlos Pascual de Lara para pintar su gran fresco mural, y que, al igual que las esculturas de Oteiza, fueron suspendidas. Las paredes están desnudas, el techo entarimado de madera oscura”.

9.2. 1962. CONCURSO Y REALIZACIÓN DEL ÁBSIDE

Apuntar brevemente que el Concilio Vaticano II, es anunciado en 25 de enero de 1959 por el Papa Juan XXIII, y por él fue iniciada la primera reunión en otoño de 1962. Tras su fallecimiento el 3 de junio de 1963, el resto de las reuniones fueron presididas por el Papa Pablo VI, clausurándose en 1965. Uno de los fines del Concilio era adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo.



1. GureGipuzkoa.net | Aranzazu: Aste santuz (Zaitegi' ta abar) © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús. 1956-03-28. Ábside del Santuario de Arantzazu en 1956.



2. GureGipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko aldabea © CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a. 1960. Ábside del Santuario de Arantzazu en 1960.

13 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 1h 03'05" - 1h 03'35".

14 Su delegado, Agapito Fernández Alonso y también formó parte del jurado que seleccionó a Lucio Muñoz como pintor del ábside el 16 de marzo de 1962.

15 “Visita al Santuario de Arantzazu”, *El Bidasoa*, 3^a época, n. 724, 28 de junio de 1959. Consultar el anexo de prensa.

Durante los años de paralización de las obras artísticas, la Virgen de Arantzazu se mostró en su camarín de plata, y el ábside permaneció cubierto de cortinajes (fig. 1 y 2). El punto de inflexión para que se reanudase la obra de Oteiza es el *Concurso para la terminación del Ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu*, cuyas bases se publican el 2 de junio de 1961. En borrador de las bases¹⁶ en el punto 6, se citan los miembros del Jurado, entre los que aparece citado en quinto lugar: “*el escultor D. Jorge Oteiza, autor de la escultura en la fachada de la Basílica*”. Finalmente Oteiza no formó parte de este jurado.

Del borrador de las bases del concurso¹⁷ me parece importante destacar el planteamiento inicial que hacen los PP. franciscanos para el ábside, en el que muestran su apertura a otras opciones artísticas, se hacer constar:

“Es necesario advertir que, si bien la solución de Pascual de Lara satisfacía plenamente, ante las nuevas circunstancias no podemos prejuzgar cuál ha de ser el camino a seguir, ni siquiera si la solución ha de ser pintura, ya que es perfectamente factible resolver el tratamiento del muro del ábside con motivos escultóricos, con la valoración de determinados materiales, con tratamientos de calidad, con efectos de luz y sombra, etc., etc. De ahí que el concurso no se limite a pintores; se extiende a artistas en general, cualquiera que sea su modalidad y estilo.

La importancia que el tema propuesto tiene en el interior de la iglesia es fundamental. Así como la fachada está proyectada en tal forma que la arquitectura no es más que un soporte que permite revalorizar el gran relieve que la cubre y el friso del apostolado, el tratamiento del interior está buscado pensando en el ábside, que debe ser pieza fundamental y decisiva en la composición interna de la Basílica. Los dos grandes muros, masa de piedra gris que la limitan lateralmente, es el marco que hará destacar con mayor relieve la importancia del tema central desarrollado en torno al altar y camarín de Nuestra Señora” [...].

[...] *A los concursantes se les facilitará los siguientes documentos:* [...]

e) fotografías de la fachada y del ambiente que rodea a la Basílica [...]

g) fotografías de los bocetos de Jorge Oteiza para la escultura y relieve de fachada”.

Es importante recordar que en los contratos realizados con Oteiza se señalaba la importancia de que un sólo artista se hiciese cargo de la decoración escultórica, y del cambio que se produce con la redacción de estas bases para el ábside. Por tanto, no estamos ahora ante el planteamiento de un ábside con pintura plana en el que se desarrollan una serie de temas relacionados con la historia del Santuario. Se inscriben unos 110¹⁸ artistas y se presentaron 42 proyectos con concepciones muy distintas que son analizadas con gran detalle por Isabel Monforte¹⁹.

El 16 de marzo de 1962 se reúne el jurado²⁰, formado por trece miembros:

1. Don Agapito Fernández Alonso. Delegado de la Comisión Nacional Asesora de Arte Sacro.
2. José Manuel Aguilar, O. P. Director del Movimiento de Arte Sacro.
3. Modesto López Otero. Arquitecto y Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

16 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.8

17 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.8

18 La cifra varía entre 104 y 114. Ver Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 103-127.

19 Monforte García, Isabel. Op. cit.; pp. 143-251.

20 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.6. Los miembros del jurado se han transcrito de Pagola, Manolo. Op. cit.; pp. 102-103.

4. Enrique Lafuente Ferrari. Catedrático de Arte en la Universidad Central.
5. El pintor Daniel Vázquez Díaz. Profesor de pintura mural en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.
6. El pintor Godofredo Ortega Muñoz.
7. El pintor Francisco Cossio.
8. El escultor Eduardo Chillida Juantegui.
9. El arquitecto Ramón Vázquez Molezun.
10. El arquitecto Francisco Javier Sáenz Oíza.
11. El arquitecto Luis Laorga.
12. El arquitecto Luis Alustiza.
13. El Provincial de los franciscanos de Cantabria u otro que él nombre en su representación.

Se le otorga a Lucio Muñoz el primer premio y la adjudicación de la obra de decoración del ábside del Santuario de Arantzazu en Concurso Nacional.

Ese mismo día, el P. Goitia, como secretario de jurado, deja una nota manuscrita²¹ y firmada recogiendo el voto de todos los miembros del jurado, para que se reactive y finalice la estatuaría de la fachada, adjudicada a Jorge Oteiza. La nota dice textualmente:

“El jurado calificador del Concurso Nacional para la terminación del ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, constituido por los siguientes miembros [citados anteriormente²²]:

Tras haber fallado en favor del artista Lucio Muñoz, elevó un voto a fin de que las competentes autoridades eclesíásticas consideren y reactiven el problema de la terminación de la fachada de la misma Basílica, obra que está encomendada al escultor Jorge Oteiza”.

9.2.1. FECHA CLAVE PARA EL PROYECTO DE OTEIZA

La resolución del concurso para el ábside se inicia con cierta polémica, aunque parece que esta carta²³ del P. José Manuel Aguilar O. P., al P. Goitia, unos días después del concurso, el 8 de abril de 1962, les ayuda a adelantarse a los acontecimientos y dar ciertos pasos para zanjar rápidamente el asunto:

“Me llamó el Sr. Nuncio. Sospeché y acerté pensando en que se trataría de algo de Aránzazu. Así fue. Mantuve larga conversación con él [...] no le vi preocupado, ni pensando intervenir en sentido alguno en el asunto. Me pidió informe y yo se lo di todo lo amplio y detallado posible, sobre el desarrollo del concurso, formación del Jurado, y desarrollo de su actuación. El se sinceró [...] diciéndome que la Real Academia de San Fernando había enviado un escrito

21 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.7

22 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.7. No aparecen citados los pintores Daniel Vázquez Díaz ni Francisco Cossio.

23 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.8

disintiendo de la solución Lucio Muñoz [...]. El Sr. Nuncio [...] se quedó bastante tranquilo [...] su posición no va a ser otra que pasar el asunto a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Guipúzcoa, donde Vds. se tendrán que mover [...] La realidad es que todo esto me hace el efecto de una maniobra o bien de los académicos que estaban en el Jurado [...] o tal vez intriga a través de académicos de algunos otros concursantes que no quedaron en primer lugar (no quiero citar nombres). [...] Escribí a D. Agapito [...] para que él, y sobre todo el Sr. Obispo de León esperen el “impacto” y reaccionen con serenidad. [...]. Yo estoy por mi parte [dispuesto²⁴] a defender no solo la actuación del Jurado sino especialmente la solución de Lucio. Resulta irónico, que es en esta ocasión donde se demuestra que no es la Iglesia la retrograda, sino la Academia. [...] Pero entre nosotros siempre hay más Papistas que el Papa, y lo que es peor siempre la envidia y la intriga enreda las cosas [...]. Adelante P. Goitia no se desalienten. [...]. Mi opinión que un visita [del Provincial²⁵] al Sr. Obispo de S.S. acompañado de Alustiza y de Chillida como miembros del Jurado, sería muy conveniente, para aportar datos”.

El contrato²⁶ con la propiedad lo firma Lucio Muñoz²⁷ el 29 de abril de 1962. El 14 de mayo²⁸ se coloca el andamiaje del ábside, el 29 de junio llega Lucio Muñoz con sus colaboradores, y el ábside se inaugura el 28 de octubre. En menos de seis meses se cierra todo el proceso.

Unos días antes de la inauguración del ábside, el 19 de octubre de 1962, el P. Javier Álvarez de Eulate²⁹, escribe a Oteiza para felicitarle su próximo cumpleaños y decirle que la fachada “le está llamando a gritos”:

“Desde Aránzazu, donde estoy pasando unos días viendo cómo se termina el mural del ábside, como espectador silencioso. Recordando cómo hace 10 años trabajábamos con tremenda ilusión. Y la ilusión quedó tremendamente truncada.

–Bueno, Jorge, no vamos a ponernos tristes. [...] Yo volveré a Olite dentro de unos días. Allí estoy tranquilo, y pinto bastante, aunque no sé porqué pinto – pero, en fin [...]. Y tú ¿qué haces, Jorge? La fachada de Aránzazu te está llamando a gritos. ¿Cuándo te van a llamar los que tienen que llamarte?”.

Como veremos, en los años sesenta, la prensa tendrá una importante presencia en Arantzazu, y será una pieza clave para dar solución a la paralización de la estatuaría de Oteiza. El 29 de octubre, El Diario Vasco³⁰ publica *“Ayer fue inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu. Buenas impresiones para la acometida de los restantes proyectos”*. Transcribimos el último párrafo de la noticia:

24 El texto entre corchetes aparece manuscrito.

25 El texto entre corchetes aparece manuscrito.

26 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.9.

27 Se puede consultar en el anexo de prensa los siguientes artículos relacionados con Lucio Muñoz:
-Llano gorostiza, Manuel, “A primeros de noviembre Lucio Muñoz terminará el ábside de Aránzazu. Empezará a trabajar a finales de mayo”, El Correo Español-El Pueblo Vasco, 29 de marzo de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_3001.

-Aramburu, Javier de, “Aránzazu y sus obras (III): Lo que se ha hecho en Aránzazu. La decoración del ábside según proyecto y realización de Lucio Muñoz”, La voz de España, Donostia-San Sebastián, 14 de septiembre de 1962, p. 14. Archivo Museo Oteiza FH_4140.

-Aramburu, Javier de, “Aránzazu y sus obras (IV): El artista que está en Aránzazu. Quién es Lucio Muñoz”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 15 de septiembre de 1962, p.16. Archivo Museo Oteiza FH_4144.

28 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 107.

29 Archivo Museo Oteiza FD-3706.

30 Ayer fue inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu. Buenas impresiones para la acometida de los restantes proyectos”, El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 29 de octubre de 1962. Consultar el anexo de prensa.

“Finalmente, y aprovechando la presencia de destacadas personalidades³¹ artísticas se celebró una reunión, poniéndose de manifiesto la imperiosa necesidad de dar término a las obras de la basílica, en las que tan importante papel juega el proyecto de Oteiza. Al final de la reunión las impresiones eran buenas”.

La respuesta del obispado no se hace esperar, ese mismo día, 29 de octubre, el Vicario General del Obispado de San Sebastián escribe³² al P. Guardián de Arantzazu, P. Pedro Aranguren, lamentando no haber podido acudir a inaugurar el ábside de la Basílica y le indica:

“¿Ha leído el “Diario Vasco” de hoy? ¡qué mal nos dejan los periodistas! No le parece que la Provincia de Cantabria debía salirles al paso con nota oficial, en la que se dijera, por ejemplo, que los proyectos de que se trata, no admitidos, no deben ser reconsiderados sin antes proponer la cuestión a Roma? Cualquiera nota, en ese u otro sentido, habría de publicarse, previo acuerdo de Vds. con este obispado”.

Se hace constar, como si fuese un requisito previo e ineludible, que cualquier decisión en torno a los trabajos artísticos, debe ser consultada previamente a Roma.

A través de la crónica del Santuario³³ podemos conocer los asistentes a la reunión citada, que se mantuvo tras la inauguración del ábside:

“En la fiesta de la inauguración del ábside (28 de octubre de 1962) se celebró una reunión promovida por el P. Provincial y celebrada bajo su presidencia para tratar de este problema [del camarín y el del despojo de los mantos de la Virgen]³⁴. Estaban presentes los dos arquitectos de la nueva Basílica, el arquitecto D. Luis Alústiza (el del colegio nuevo), los tres artistas del ábside, el escultor de las puertas de hierro de la basílica Eduardo Chillida y no sé si algunos más”.

En 1962 se ha iniciado el Concilio Vaticano II, pero como bien apunta el P. Goitia, las conclusiones prácticas, sobre todo en relación a la liturgia, van a ser muy posteriores. En el borrador de las bases para la pintura del ábside se cita expresamente que: *“se respetará la forma y dimensiones del ábside, colocación del camarín, disposición del lucernario, emplazamiento del altar, etc., etc. Excepcionalmente podría hacerse una sugerencia para la modificación de estos elementos”*. En el testimonio del P. Goitia deja constancia de los cambios que tuvieron que asumir, como la situación del Sagrario, y sobre todo el impacto que supuso para Lucio Muñoz ver el ábside con el camarín de plata³⁵. El artista planteó una solución que él asumiría económicamente, pero que suponía para los PP. franciscanos aceptar cambios estéticos y sentimentales que deberían explicar ante los fieles y la comunidad religiosa. Para entender la dimensión de estos cambios, hay que pensar tan sólo en la idea de retirar las vestiduras de la Virgen de Arantzazu, que se remontaban, como indica el P. Lizarralde³⁶ a 1621.

31 En la misma noticia se cita la presencia de: Sr. Flórez Salazar, en representación de la Diputación, D. Gabriel Amezttoy, por el Ayuntamiento de San Sebastián, los arquitectos autores del proyecto; Sres. Sáenz de Oíza y Laorga, y el escultor Chillida.

32 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.22-Doc.14.

33 30 de agosto de 1963. Crónica del Santuario de Arantzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p. 182.

34 Entre corchetes comentarios de la autora.

35 El camarín barroco de plata fue realizado por Juan de Legarra en 1760, manteniéndose hasta la reforma propuesta por Lucio Muñoz en 1962.

36 Lizarralde, R. P. José Adrián de. Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu. Arantzazu, Oñati, 1950, p. 29.



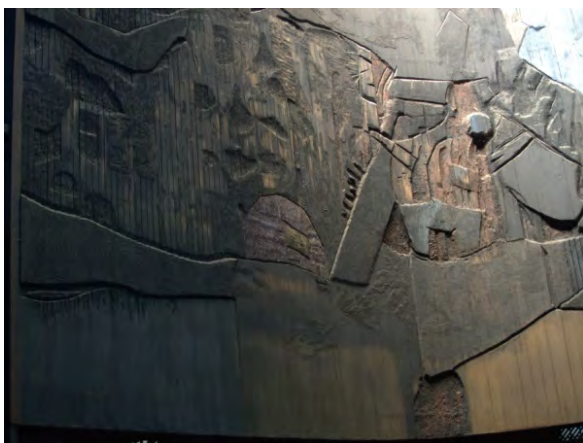
3. Guregipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko abside eta erretaula nagusia @ CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a. Ábside del Santuario de Arantzazu. Lucio Muñoz, 1962.

Volviendo a Oteiza, y siguiendo el relato³⁷ del P. Goitia, Oteiza visita Arantzazu a los pocos días de inaugurarse el ábside de Lucio Muñoz (fig. 3):

“Ahora a los tres días o cuatro, tampoco me acuerdo así exactamente, [...] vienen Oteiza, Basterretxea y el otro creo que era Mendiburu, pero ahí dudo un poco [...]. Y me llaman de portería, está aquí Oteiza [...] la puerta de abajo de la entrada de la iglesia estaba abierta y fuimos para allá [...] Y entra, y en la puerta, desde ahí atrás, había un poco de niebla y los colores, los mejores. Desde la puerta de allá, se pone así, y ya anestesiado. Y se va, poco a poco, hasta adelante, a la Basílica, había allá un comulgatorio en aquella época que quitaron después, y en el centro del comulgatorio había para poder arrodillarse y así, se arrodilla, mirando al retablo, y suelta: ¡EXTRAORDINARIO! [...]. Bueno, así estábamos, Basterretxea también estaba ensimismado”.

Al parecer esta sería la versión oficial, pero distintos testimonios coinciden en que Oteiza la primera vez que vio el ábside, fue solo, probablemente quería enfrentarse íntimamente a la obra de arte, sin ninguna interferencia. Fascinado comentó que observaba la figuración, indicando que veía a la derecha la ballena de Jonás (fig. 5), a la izquierda el libro del Apocalipsis dentro de una cueva (fig. 4). Es lógico que el escultor quisiese ver el ábside, el espacio más importante de la Basílica junto a su fachada. Como analizaremos en la conclusión, Oteiza explica cómo ambas obras interfieren y se complementan generando un espacio propicio para el sentimiento religioso que ambos artistas buscan a través del arte.

37 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 13'20" a 14'55".



4. Parte inferior del ábside, lado izquierdo.
Lucio Muñoz, 1962.



5. Parte inferior del ábside, lado derecho.
Lucio Muñoz, 1962

El P. Goitia³⁸, nos deja también el siguiente testimonio en relación a José Sudupe, el que fuera en 1954, Presidente de la recién creada Comisión Diocesana de Arte Sacro, y quien solicitó el 9 de abril de 1954 a los PP. franciscanos una memoria explicativa y razonada del proyecto de Oteiza acompañada de fotografías que ilustrasen la producción del artista. En el año 1962, era el Vicario Capitular del Obispado de San Sebastián:

“Ahora, estaba yo con Oteiza y estos, allá delante, y me viene el sacristán [...]: Padre Goitia, le llaman al teléfono [...], cojo el teléfono... y [...] : Está aquí Sudupe con otros dos sacerdotes. Sudupe, Vicario general, fíjate, con todo el lío que había habido...

Y le dije pues bueno, mándales. Para cuando yo llegué a la puerta ellos estaban ya en la puerta y yo no pude evitar lo que va a venir. Y claro, ellos entraron por la izquierda [...] y nosotros estábamos en el centro, pero adelante en el centro, Oteiza y estos.... Y yo claro decía “trágame madre tierra” y al final, no tuve más remedio que decirle a Oteiza:

-Oye Jorge, está aquí Sudupe...

-¿Cómo?

-Está aquí Sudupe con otros dos curas... [...] allá se fue [Oteiza]... ¡Qué saludos, a grito pelado!:

-¡Ustedes, que debían estar en un asilo de analfabetos, miren la obra que se ha hecho aquí!. ¡Y ustedes que condenaron la obra de Arantzazu y aún Lara que se murió... y ahora ven que se ha hecho una obra mucho más avanzada... a un asilo de analfabetos!

Bueno ya le conocéis a Jorge, Sudupe estaba.... [...] yo no sé cómo se las arreglaron y salieron por la esquina de la hostelería y ya se terminó... [...]. Además me dijo a mi: -¿Sudupe está aquí?, Pues no se preocupe, P. Goitia, no va a quedar de él ni el fémur”.

Efectivamente, la instalación del ábside marcó un punto de inflexión en Arantzazu y fue clave en la resolución de la estatuaría de Oteiza. El hecho de que la obra que finalmente se instaló en el ábside fuese mucho más avanzada que la que se prohibió en 1955, sirvió para que muchos se cuestionasen ahora las razones de aquella paralización, y por qué los apóstoles de Oteiza seguían abandonados en la carretera.

38 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 16'05" a 17'38".

9.2.2. REPERCUSIÓN MEDIÁTICA

Analizaremos aquí algunos de los artículos de prensa que resultaron emblemáticos en 1962, fecha clave para que se reabra el proyecto de Oteiza en Aránzazu.

El artículo que marca un antes y un después tras la primera paralización de la estatuaría, es el escrito por José de Arteche el 1 de julio de 1962 (fig. 6), titulado “Apóstoles en la cuneta”³⁹:



6. Arteche, José de, “Apóstoles en la cuneta”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7994, 1 de julio de 1962, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_3927.

“Un escritor de nacionalidad venezolana, después de una visita a Aránzazu, viene a declararme, juntamente con la admiración por él experimentada ante aquella magnífica estructura arquitectónica tan admirablemente adecuada al paisaje, su profunda extrañeza ante el inacabado frontis del templo, feamente erizado de hierros.

Mi amigo el escritor me ha puesto en un verdadero compromiso. Por los detalles de su relato deduzco que durante su visita a Aránzazu no se fijó en el grupo de Apóstoles destinados al desnudo frontis, motivo de su extrañeza, que, por lo menos hasta hace poco, reposaban abandonados en la cuneta de la carretera, ni tampoco alcanzó ver otra curiosidad de Aránzazu que le hubiera servido las explicaciones deseadas y que yo, por vergüenza, me resistía a darle.

Me refiero al vasto corredor de Goiko-Venta y al lienzo de pared con una graciosa escultura de la virgen de Aránzazu en tamaño natural encuadrada de una vigorosa composición pictórica representando con sobrios trazos la aparición de la imagen al pastor Balzategui, con una triste dedicatoria en vascuence de sintaxis algo incorrecta, pero de intención profunda en su misma limitación. Traducida viene a decir: “Larra y Oteiza a Goiko-Venta cuando quedaron sin trabajo”. (Lan Gabe geratu zianian)[...].

La obra del ábside ya en los preparativos de su realización por otro gran artista, no parece significar ni muchísimo menos una marcha atrás en las audacias que reprochaban a Lara.

Este, repito, murió. El ábside que imperiosamente reclamaba un artista, ya lo tiene. La fachada exigiendo un escultor tiene también su artista, el mismo que en un principio concibiera para la misma un insólito poema en piedra.

Hay que haber oído a Jorge de Oteiza esa tremenda frase alusiva a su truncada obra de Aránzazu, que condensa la amargura muchas veces inseparable de la existencia de los artistas luchando con el tiempo siempre fugitivo: -Los detractores de Aránzazu no tienen prisa; pero yo sí tengo prisa porque mis años están contados.

39 Arteche, José de, “Apóstoles en la cuneta”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7994, 1 de julio de 1962, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_3927. Consultar el anexo de prensa.

Es preciso que Jorge Oteiza regrese cuanto antes a Aránzazu para reemprender su obra inacabada. Nadie absolutamente me induce a este artículo, pero desde la soledad de mi cuarto lanzo de todo corazón un llamamiento a los amigos del incomprensido artista guipuzcoano para que añadan su voz al a mía. Haría lo mismo por cualquier otro en un caso semejante a esta tierra tan cruel con sus artistas.

Oteiza es hijo de nuestro pueblo. Quiérase o no, guste o no guste, su obra tiene una proyección internacional. ¿Por qué maldición los hijos de nuestra tierra tienen tantas dificultades para realizar en él su obra?

El arte religioso, afortunadamente, va eliminando muchos añadidos. Cada época crea su estilo. Aránzazu, en su concepción general, responde al estilo de nuestra época. Y es menester proclamar que el frontis imaginado por Oteiza es el más adecuado a su grandeza.

Hagamos entre todos que Oteiza termine allí su obra antes que sea tarde. Hagamos que pueda realizar el anhelo de la admirable oración con que finaliza su Androcanto y sigo el grito de su decepción al ser apartado de su trabajo en Aránzazu: “Querido Dios mío: quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que Tú hiciste Desde esta pequeña piedra, te entiendo, te descubro y te reconozco y te agrego y te acompaño. Ahora sí que estás contento. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra...”.

José de Arteche Aramburu⁴⁰ es una persona clave, en esta investigación, y ya aparece un artículo suyo de 1950⁴¹ relacionado con la Basílica de Aránzazu. El recorte que acabamos de transcribir parcialmente, se encuentra conservado en el archivo del escultor, y veremos a continuación las respuestas que obtiene su llamamiento.

Unos días después, el 18 de julio de 1962, el mismo periódico publica “El martirio de los apóstoles de Oteiza”⁴² de Javier de Aramburu:

“Los apóstoles de la fachada de Aránzazu. Un problema que -les aseguro- jamás he llegado a comprender. Porque son apóstoles sin problema. El problema solemos ser, generalmente, los hombres. [...]

Y digo esto porque, como pólvora incendiaria, recorrió el ámbito nacional la noticia de que en el friso de Oteiza eran catorce los apóstoles, en lugar de los doce habituales [...].

En el caso concreto del problema de los apóstoles de Oteiza, lo que de verdad me preocupa es que se nos ríen las generaciones posteriores. Dentro de los males, el mejor; porque peor será que nos pidan cuenta de nuestra desidia, incomprensión y oscurantismo”.

Tan sólo dos días después del anterior artículo, el 20 de julio de 1962, del historiador, crítico de arte y

40 (1906-1971). Escritor de numerosos artículos, ensayos y libros en euskara y castellano. “Sufrió en primera persona las contradicciones de la Guerra Civil. Secretario de la ejecutiva del PNV de Guipúzcoa (el GBB) al estallar el alzamiento contra la República, luchó con las tropas franquistas, no se sabe bien si por proteger a su familia de posibles represalias o por su catolicismo acendrado. Posteriormente fue archivero y bibliotecario de la Diputación de Guipúzcoa”. Texto recogido en Izpizua, Luis Daniel, “José de Arteche, un escritor olvidado”, El País, 12 de marzo de 2006.

41 Arteche, José de, “Petición para Aránzazu, centro de religiosidad vascongada”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, p. 283.

42 Aramburu, Javier de, “El martirio de los apóstoles de Oteiza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 18 de julio de 1962, p. 16. Al hablar de una entrevista anterior se refiere a: ARAMBURU, Javier de, “Jorge de Oteiza cincela el espacio”, Bidasoa, 28 de junio de 1958, 3ª época, n. 672. Consultar el anexo de prensa.

escritor Juan Antonio Gaya Nuño publica⁴³ “Jorge de Oteyza”, resaltando la importancia de su obra en el arte del S. XX y defendiendo su proyecto de Arantzazu:

“El pensadísimo Apostolario de Aránzazu, todo ello porque la grosura perceptiva de los más suele ser hostil a la invención. Y Oteyza, autor de algunas de las esculturas más hermosas y definitivas del siglo nos va a dejar muchas menos de las que su portentoso don debiera dar. Y se pase que es un artista fabuloso, magnifico, inesperado, uno de los hombres que mejor honran a nuestro novecientos”.

El 21 de julio, Carlos Ribera escribe en La Voz de España el artículo⁴⁴ “Las esculturas de Aránzazu”, solicitando la resolución de la fachada:

“El problema de la Iglesia inacabada [...] ha sido de nuevo resucitado por iniciativa del escritor José de Arteche en estas mismas columnas, al que han seguido otros artículos, [...]. Esto ha dado lugar a que la gente vuelva a hacer comentarios, se extrañe, se lamente, se duela entrañablemente, de que no llegue a resolverse una situación tan desairada, y a que se formen los inevitables dos bandos, los oteicistas y los antioteicistas.

Las esculturas de Oteiza están tan identificadas con la concepción total de la arquitectónica, que forman, en realidad, parte de ella: por esa razón creo que sería un arduo problema el sustituirlas por las de otro autor, o por otras del mismo Oteiza, pero realizadas con distinto concepto.

-En fin, tenga usted razón o no en lo que dice, lo cierto es que la Iglesia de Nuestra Señora de Aránzazu no puede quedar mutilada definitivamente: es preciso rematar una obra que tanto esfuerzo ha costado y tantas ilusiones ha sabido despertar”.

El filólogo Manuel Agud Querol, publicó el 24 de julio el artículo⁴⁵ “Aránzazu: artes plásticas y literatura” respaldando la propuesta escultórica de Oteiza, del que transcribimos:

“Nos piden una opinión acerca de la obra escultórica de Aránzazu. ¿Acaso está autorizado cualquiera para ello?. [...]

Es decir, Aránzazu está inacabado y sería absurdo, en su concepción actual, poner otro tipo de escultura que la primitiva de Oteiza, quizá en estos momentos ya más comprensible para el pueblo, después de tanta tinta vertida. (De ello nos habla la voz autorizada de Carlos Ribera) [...].

Si en su día hubieran colocado las “destripadas” figuras de Oteiza en el friso, hoy nadie se escandalizaría de su presencia. Ahora, también es verdad que las pasiones se hubieran enconado más durante una temporada. En cambio, si en los momentos actuales dan remate a la obra, no habría escándalo, y hasta los más reaccionarios la admitirían.

Por ello, no censuramos las medidas de entonces, que sacrificaron un poco el entusiasmo del artista. Al fin y al cabo, su deber es sacrificarse. El verdadero artista vive para el futuro; ya

43 Gaya Nuño, Juan Antonio, “Jorge de Oteyza”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 20 de julio de 1962, p. 12. Archivo Museo Oteiza FH_932. Consultar el anexo de prensa.

44 Ribera, Carlos, “Las esculturas de Aránzazu”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 21 de julio de 1962. Consultar el anexo de prensa.

45 Agud Querol, M., “Aránzazu: artes plásticas y literatura”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1962. Consultar el anexo de prensa.

que al ser hombre anticipado a su época es natural la incompreensión de ella, por tanto debe esperar, aunque sea desde la tumba. No es muy consolador esto para el amigo Oteiza, pero él es hombre de temple y no tomará a mal nuestras palabras. Además, no le hará falta esperar tanto, a buen seguro [...].

Lo que no puede admitirse es podar el conjunto, que sólo tiene razón de ser como tal conjunto con sus esculturas [...].

Resumiendo: Aránzazu debe ser terminado y según el plan primitivo, ya que se adoptó ese proyecto [...].

Por consiguiente, no confundamos las cosas pretextando las exigencias místicas de unas figuras, para colocarlas en su sitio; sino acudamos a lo que es mucho más fácil: a las exigencias de la armonía del conjunto y a lo natural de su esquematismo, dado este supuesto”.

El 2 de agosto, los artistas responden a ese llamamiento que realizó Arteche un mes antes, con el artículo “Llamamiento de los artistas guipuzcoanos. Para que los apóstoles de Oteiza se coloquen en la fachada de Aránzazu”:

“Firmada por Amable Arias, Eduardo Chillida, Gonzalo Chillida, María Paz Jiménez, José Luis Zumeta, Remigio Mendiburu y Rafael Ruíz Balerdi, hemos recibido el siguiente escrito que literalmente reproducimos:

Como deseo de vida sin límites contra la indiferencia y el estancamiento. Como expresión auténtica de un hombre y como paso importante en la renovación de la estética religiosa. Nosotros, artistas guipuzcoanos, conscientes de la importancia y trascendencia de las obras de Aránzazu, queremos que los apóstoles de Oteiza sean puestos en la fachada de la basílica”.

De nuevo La Voz de España, publica el 4 de agosto otro de los artículos” más significativos de este proceso, el escrito por Jesús María Talavera y titulado “Otra lanza por Oteiza y por algunos más”:

“En las páginas de LA VOZ DE ESPAÑA se han venido publicando una serie de artículos, hace pocos días un manifiesto de artistas creadores tendientes a conseguir que las esculturas de Oteiza tengan el lugar que les corresponde en el roquedal de Aránzazu. No creo yo que las cosas en arte se resuelvan por simple suma de votos, y mucho menos, que Oteiza tenga los votos suficientes -¿Cuántos serían necesarios?- para que sus Apóstoles marquen su estilo inconfundible en el Santuario. Pero, como principio, como introducción a lo que de veras es importante: el derecho de un artista a realizar su obra, estos artículos son inapreciables, por venir de quien vienen, por conformar una opinión y por servir de replanteamiento de un caso que nunca debió producirse”. [...]

La oposición a Oteiza no es de carácter personal. Se encuentra fundamentada, es necesario reconocerlo, en un estar ideológico, en un emplazamiento, en una posición previamente adoptada en torno a las cosas. Unos señores, no sé quienes son, ha llegado a unas ideas estéticas, intelectuales, se encuentran en posesión de una tabla de valores y se encuentra cómodos. Tienen esas ideas como algo substancial, a modo de una pertenencia personal, como oposición ganada -todos sabemos el derecho vitalicio que da la oposición ganada-, y claro está, los defienden. Así omnipresentes y omniscientes se convierten en dispensadores de permisos de crear, definiciones de lo bueno y de lo malo.

Llega un hombre como Oteiza y rompe el molde. Comienza a crear y prescinde de las normas y cánones de los pontífices máximos. Toma la obra de arte como intuición original. Se enfrenta

con los hombres de su tiempo, con las ideas contemporáneas es un ser impopular que será popular: es la avanzada de algo distinto que se avecina. Precursor en el espacio, deja huella donde otros no han pisado y los que vienen detrás marcharán sobre sus pasos. [...]

Poco importa que se vaya abriendo camino universalmente, mientras aquí no triunfe así, hasta que el hombre se canse, se aburra y se vaya o claudique. Entonces los pontífices respiran tranquilos. Su prestigio está intacto, bueno, un poco resobado pero continúan vigentes las concepciones de su adorable mesocracia, de la cual poco o nada puede esperarse, fuera de su desaparición. [...]

¿Quién se considera más papista que el Papa? ¿Quién se considera mandatario del arte popular y quién es capaz de definir lo que ha de ser arte popular y el devenir de éste en el transcurso del tiempo? Solamente los detentadores de la verdad inmovibles en su posición penosamente alcanzada. [...]

No creo que la obra de Oteiza se coloque en el sitio para el cual fue concebida por mucho que nos movamos y protestemos. Los omniscientes y omnipresentes lo impedirán mientras les quede un átomo de energía. ¿Quiénes son? No lo sé, soy demasiado joven para conocerlos. [...]

Mientras Jorge de Oteiza y otros muchos Jorges de Oteiza continúan siendo y luchando en búsqueda de órdenes distintas que permitan la actualización, la potencialización y la libertad del hombre, empresa común de nuestro tiempo, en la cual no cabe definir ni pontificar, sino trabajar y aportar. Esto es lo que hace Jorge de Oteiza y, por él, por lo que representa rompo con ilusión mi lanza”.

Cuatro días después, el 8 de agosto, Oteiza responde desde las mismas páginas de La Voz de España con el artículo⁴⁶ “Aránzazu, cultura y tranquilizantes”, texto imprescindible en el escultor denuncia una situación a la que algunos parecen haberse acostumbrado. Se han transcrito algunos fragmentos:

“Han tenido que sugerirme que debo dar las gracias. Efectivamente, tendría que agradecer la valiosa y valiente adhesión que públicamente se viene manifestando a favor de la terminación de Aránzazu, en este diario. Aránzazu, artísticamente, hemos sido un equipo que un día nos reunimos para trabajar y otro nos disolvieron, cerrando nuestros talleres. Las causas que motivaron esta anormal situación no pueden ni deben ocultarse más tiempo. Ni deben tampoco aislarse. Solución de Aránzazu, si sólo es solución de Aránzazu, no habríamos adelantado nada. Pero, ¿cómo decirlo? Si hemos de volver, espero que nos llamen y que acudiremos los que quedamos. No estamos todos. Faltan para siempre Lara, el pintor del ábside. Le ha sustituido Lucio Muñoz. Si yo hubiera muerto, otro me hubiera sustituido y la estatuaría podía estar ya terminada. Pero yo mismo tendría ahora que sustituirme. Indudablemente que no soy el mismo de hace diez años. Yo no hubiera podido esperar sentado al lado de mis estatuas en la carretera. Conservarlas así era perderlas. No puedo garantizar que esos Apóstoles no se hayan movido dentro de sus piedras [...].

A mi me gustan ahora los hierros que salen de la fachada, que salieron un día confiados a esperar las piedras de los Apóstoles y quedaron en el aire. Me gusta con el gesto que quedaron en el aire [...].

En mi terreno personal nunca se me ha permitido concluir públicamente una obra de escultura con derechos ganados para realizarla, ni pasar de la etapa inicial que he insistido para mejoramiento de nuestras investigaciones en arte y en nuestra educación, ni siquiera terminar mis explicaciones en la prensa [...].

46 Oteiza, Jorge, “Aránzazu, cultura y tranquilizantes”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 8 de agosto de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_413. Consultar el anexo de prensa.

Arteche ha golpeado con furiosa decisión en mis piedras en la carretera. Yo sentía que no hablaba solo por mí. Las siguientes intervenciones han repetido mi nombre. Yo he sentido que leía otros nombres como el mío. Pero, ¿cómo decir algo tan simple? Algo tan simple como esta fórmula de creadora convivencia: que el que quiera conservar, conserve, pero que deje trabajar a los demás. Hasta la intervención última y feliz de Talavera, yo no estaba animado a responder. (Talavera: “Otra lanza por Oteiza...y por algunos más” La Voz de España, 4 de agosto).

Talavera ha situado la cuestión particular de Aránzazu en el nivel ardiente de nuestra situación general. Talavera nos ha hecho el servicio más grande que nos podía hacer con su valiente intervención. Pues ha dicho lo que había que decir, mirando donde había que mirar, sin necesidad de señalar a nadie y levantando la voz todo lo que hoy se precisa levantar la voz cuando se trata de nuestra salud espiritual y hay que decir toda la verdad. Talavera ha precisado que la oposición a Aránzazu (él dice a Oteiza) no es de carácter personal. “Que se encuentra fundamentada (analiza) en un estar ideológico, en un emplazamiento, en una posición previamente adoptada en torno a las cosas. Unos señores, no sé quiénes son, han llegado a unas ideas estéticas, intelectuales, se encuentran en posesión de una tabla de valores y se encuentran cómodos” [...].

Tú mismo cuentas en tu intervención que las dos veces que nos hemos visto hemos discutido apasionadamente y públicamente a grandes voces. Los dos (yo quiero completar esto que me recuerdas) creíamos que pensábamos muy distinto y cualquiera podía haber afirmado: uno está de un lado y otro en el otro. Pero se hubiera equivocado: estábamos en el mismo lado, en el lado de los que podemos levantar la voz. De los que amamos lo mismo y con igual pasión, que coincidimos en los mismos proyectos y convinimos que lucharíamos juntos. Esto ha quedado claro.

Debe quedar bien claro (sino, de nada ha servido este movimiento vivo y espontáneo por Aránzazu) que la oposición a Aránzazu no ha tenido otro origen que la defensa de una situación de comodidad de un grupo muy extenso, complejo y bien situado (¿de dónde, sin no, su fuerza?) de gentes dedicadas a intercambio de comodidad entre ellos al margen de compromisos y responsabilidades que no se cumplen, que no ha sabido cuidar y entender.

Esta sociedad conservadora de su comodidad (es toda una sociedad entre nosotros) es la misma que se opuso a la convocatoria nacional del concurso para el proyecto de la arquitectura de Aránzazu [...].

Todo muere entre nosotros por comodidad [...].

El Bidasoa, el periódico más antiguo de nuestra provincia [...] ha muerto de lo que ha vivido últimamente: de comodidad, de indigestión de comodidad. Morimos espiritualmente por envenenamiento de tranquilizantes, que es la técnica que pone en juego la comodidad [...].

Pensemos que las bibliotecas que no tenemos las hemos quemado nosotros mismos. Queríamos fiestas tranquilizantes (¿quién las quiere?), festejos, deportes, velódromos, bandas municipales de música. Y no sabemos cómo es la música de nuestro tiempo. Y ahora nos tenemos que integrar en un mundo que nos lleva mucha ventaja, mucha intranquilidad espiritual por delante de nosotros”.

El 9 de agosto se suman los artículos⁴⁷ “Un joven jesuita, pintor abstracto, expone en las Salas Municipales de Arte: «Hay que poner en Aránzazu los apóstoles de Oteiza y los murales de

47 “Un joven jesuita, pintor abstracto, expone en las Salas Municipales de Arte: «Hay que poner en Aránzazu los apóstoles de Oteiza y los murales de Basterrechea»”, El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 9 de agosto de 1962. Consultar anexo de prensa.

Basterrechea», y el de Santiago Montes⁴⁸ “Otra vez Aránzazu: Un lamentable olvido”. Especialmente el segundo artículo, reabre el caso de las pinturas murales de la cripta, encargadas a Néstor Basterretxea. Como vimos en el capítulo anterior, dedicado a la primera paralización, los dibujos preparatorios que el artista había trazado sobre los muros, fueron borrados en una fecha sin determinar, posiblemente en los primeros meses de 1955⁴⁹. Recogemos aquí algunos datos del artículo:

“Porque soy amigo de Oteiza y porque, aunque sin ser guipuzcoano ni tan siquiera vasco, me duelen eso hierros erizados en la fachada del santuario de la Patrona de Guipúzcoa, he seguido con interés creciente la campaña iniciada desde estas columnas por don José Arteche el primero de Julio para que la ornamentación incompleta de Aránzazu sea concluida por el mismo equipo que la ganara a concurso. Yo también quiero unir mi nombre a las numerosas firmas más autorizadas que la mía- que me han precedido y a las declaraciones de mis buenos amigos los artistas guipuzcoanos para pedir que los Apóstoles de Oteiza sean colocados en el lugar que les corresponde, ahora que el público está ya preparado para recibirlos sin escándalo. Pero deseo, ante todo señalar un olvido inexplicable. Los Apóstoles yacen. Si, “en la cuneta”. Más también es verdad que no fue Oteiza el único perjudicado en aquel enmarañado asunto de Aránzazu. Y creo que interpreto su voluntad al recordar ahora los nombres de sus colaboradores [...].

De Lara, pues, no se puede ya hablar; pero, ¿Por qué ese silencio absoluto sobre un nombre que debiera pronunciarse inmediatamente al de Oteiza ya que trabajan, e, incluso, viven juntos?.

A Néstor Basterrechea, después de haber tenido que ver cómo le raspaban los once murales que suponían una vocación y una gran entrega, le toca ahora sentirse abandonado a la hora de las reivindicaciones [...].

Quizá hoy la cripta de Aránzazu pida otra ornamentación, más sencilla. Pero, en todo caso, es a Néstor Basterrechea a quién le corresponde firmarla.

Es justo que se pida la conclusión de Aránzazu y que los Apóstoles de la cuneta, completen su fachada. Que vuelva Oteiza, sí, pero que no vuelva solo.”

Finalmente, destacamos cuatro artículos escritos por Javier de Aramburu, en el primero de ellos, ya anuncia: “*Dos sólidas torres enmarcan una fachada vacía de cualquier adorno*”. Nos ocuparemos especialmente del titulado “Aránzazu y sus obras (II): Lo que no se ha hecho en Aránzazu. El ábside, de Pascual de Lara; los apóstoles, de Oteiza; la cripta, de Néstor Basterrechea”. Dos fotografías ilustran el artículo, la fachada vacía, con el pie de foto: “*Sobre el pórtico en la fachada de la Iglesia, los hierros desnudos se cansan de esperar la llegada de unas esculturas que están en la cuneta*”, la otra imagen es para los bloques de piedra de los Apóstoles rodeados por materiales de construcción, y comenta: “*Aunque parezca mentira, tras los bidones, las vagonetas vueltas y los maderos están dando la espalda al viandante, los apóstoles de Oteiza*”. Ambas imágenes aparecen en la narración visual dedicada a la segunda etapa de Arantzazu. Transcribimos algunos comentarios de este artículo:

“Uno tiene la sensación de que el conjunto ha sido truncado, que la obra -pasado el tiempo prudencial- sigue inacabada y siente la duda de que nunca se termine y que si se acaba no será ya dentro de las primitivas y genuinas directrices, sino con apósitos posteriores, fuera del tiempo y de aquel espacio.

Aránzazu, da ganas de llorar, y en el aire flota la sensación de un fracaso. El fracaso de haber propuesto, una meta ideal y haber quedado en el camino. [...]

48 Santiago, “Otra vez Aránzazu: Un lamentable olvido”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 9 de agosto de 1962, p. 16. Consultar anexo de prensa.

49 Pagola, Manolo. “El conflicto entre Néstor Basterretxea y los Franciscanos de Arantzazu”, Revista Cantabria Franciscana, Año LX, nº 177, diciembre 2009, pp. 69-106.

La campaña mantenida por LA VOZ DE ESPAÑA ha tenido no pequeña repercusión. Y, si en algún sitio debía notarse era en Aránzazu, como en realidad ha sido.

Allí me han dicho cómo los turistas, cuando llegan, preguntan ¿Dónde están los apóstoles de Oteiza? Porque hemos leído en el periódico. [...]

Ahora dejan de pasar inadvertidos, gracias a una serie de artículos iniciados por don Antonio Valverde y don José de Arteche: a ellos, como a otros muchos les dolía el alma. [...]

Los bulos hacen mucho daño. Es preciso llegar allí para estar en posesión de la verdad. Yo soy testigo de haber escuchado tres comentarios, en muy breve lapso de tiempo; comentarios que no dudo que se repitan con frecuencia, y que podemos resumir así:

-¿Y por esto ha habido tantas discusiones? Vayan ustedes a saber lo que habrían oído por ahí”

A pocos días de la inauguración del ábside de Lucio Muñoz, el 25 de octubre de 1962 se publica el artículo “Está terminado el retablo de Aránzazu. Seriedad y recogimiento son sus notas características” en el que se incluye el texto: “Dos ausentes: Oteiza y Basterrechea”:

“Oteiza iba a colocar en un friso frontal de la fachada principal de la Basílica su alegoría apostólica. Una serie de malentendidos y de malos entendimientos se cruzaron en la procesión de apóstoles. Se han quedado tumbados en la carretera. Pero ahora van a volver. En el fondo todos quieren que vuelvan. Falta el preste animoso que dé la orden de proseguir la marcha”.

Algún atisbo de solución debió ver el escultor a finales de este año para dejar anotado que Arantzazu lo dejaba para primavera. El 26 de diciembre de 1962 Oteiza escribe un documento⁵⁰ titulado *Para compromiso trabajo X FILMS. Un examen de mi situación compromisos anteriores*. En compromisos pendientes, dentro del epígrafe escultura: “-ARÁNZAZU (dejo para primavera)” [...]. En el epígrafe en lo económico: “-Aránzazu (para solución económica considerable)”.

9.3. 1963. NUEVA CONSULTA A ROMA

El obispo Jaime Font i Andreu fallece el 13 de febrero de 1963, e Hildebrando Antoniutti deja de ser nuncio en España el 26 de julio de 1963. Lorenzo Bereciartua Balerdi fue nombrado el 30 de agosto de 1963 obispo de San Sebastián.

Por otro lado, y como hemos citado, el Papa Juan XXIII fallece el 3 de junio de 1963 y Pablo VI es nombrado Papa el 21 de junio de 1963. Estos relevos eclesiásticos, parece que podrían promover cierta apertura de la Iglesia hacia el ámbito artístico. El 7 de mayo de 1964, Pablo VI convocó una misa con artistas en la Capilla Sixtina y en el discurso final, subrayó la íntima vinculación entre arte y religión, y ofreció a los artistas una alianza de amistad.

En la carta que José Sudupe, el vicario general del obispado de San Sebastián, escribe el día después de la inauguración del ábside de Lucio, y que ya hemos comentado anteriormente, señala que en el obispado permanecía la idea de que cualquier solución a las obras paralizadas, debía pasar por una consulta a Roma. Por tanto, el 10 de febrero de 1963⁵¹, Benito Mendía, Ministro Provincial de Cantabria, recurría de nuevo a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia con los mismos argumentos del P. Goitia. Se adjuntan bocetos para que si no hay nada en contra, puedan llevarse a cabo, bajo la vigilancia del mismo Obispo de esta Diócesis.

50 Archivo Museo Oteiza FD-9769.

51 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 76.

El 20 de marzo de 1963⁵², a las 10:00 h. se celebra una reunión de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, en el acta se especifica que corresponde a la Diócesis de San Sebastián decidir sobre la resolución de la fachada:

“EXTRACTO DEL ACTA DE LA REUNIÓN CELEBRADA EN EL PALAZZO DELLA CANCELLERIA

ARÁNZAZU (S. Sebastián). Fachada de la Basílica de N.S. de Aránzazu. (Escultor Oteiza).

La documentación disponible para el asesoramiento no permite un juicio sobre el trabajo ya realizado y aquellos que se realizarán.

Si se requiere el dictamen de la comisión sobre los temas ya considerados el 06 de junio de 1955, no ven la razón para cambiar lo que se ha notificado en el informe elaborado sobre la decoración pictórica y escultórica del templo.

El Excelentísimo ordinario de la Diócesis, bajo el C.J.C. [Derecho Canónico] podrá tomar las decisiones de su competencia (ver cánones 1164 -1279).

La Comisión podrá examinar, si así se requiere, un proyecto más elaborado, que modifique aquellos enviados anteriormente”.

Al día siguiente, el 21 de marzo de 1963⁵³, el presidente de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia remite una carta a Jaime Font i Andreu adjuntando el extracto del acta anterior, elaborado por los consultores:

“Esta Pontificia Commissione Centrale per l’Arte Sacra in Italia ha examinado la documentación enviada aquí por el Revmo. Provincial de los Frailes Menores de Cantabria, relativa a la decoración externa de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.

Se adjunta el extracto del acta, elaborado por los consultores de esta Commissione Centrale per l’ Arte Sacra in Italia acerca de la solución propuesta”.

El 28 de marzo de 1963⁵⁴, el vicario capitular del obispado de San Sebastián, que es José Sudupe, escribe⁵⁵ a los PP. franciscanos:

“Tengo el honor de remitir a V.P. copia de la carta que se acaba de recibir de la “PONTIFICIA COMMISSIONE CENTRALE PER L’ARTE SACRA IN ITALIA”, y una certificación parcial del acta a que en la misma se alude, tal como se nos ha enviado al efecto”.

En este caso, y como apunta Pagola⁵⁶, la Comisión afirmaba explícitamente que el obispo de la Diócesis puede tomar las decisiones pertinentes según el Derecho Canónico, y atendiendo a los cánones citados. El contenido general de estos cánones se ha desarrollado en el capítulo dedicado a la primera paralización. Por tanto, esta observación de la Comisión permitió desbloquear el proyecto escultórico de Oteiza.

El 22 de agosto el diario *Unidad* publica⁵⁷ un artículo titulado “Aránzazu” en el que realizan una entrevista al P. Pedro de Anasagasti, centrada en la fachada vacía de Oteiza, del que destacamos:

52 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.21.

53 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.21.

54 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.21.

55 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.21.

56 Pagola Manolo. Op. cit.; p. 77.

57 “Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, nº 8715, 22 de agosto de 1963. Archivo Museo Oteiza FH_4418.

“Explica el padre Anasagasti el simbolismo del citado exterior de la basílica que se impone tenazmente al espectador, regalándole un aspecto único, diverso de las restantes basílicas del orbe cristiano: es la punta de diamante, que destaca fuertemente en las tres torres, compuestas exclusivamente de esta curiosa decoración. [...]

Pero el padre Anasagasti, se entristece un poco al afirmar que el peregrino que llega sufre una momentánea desilusión. Sin pretenderlo, se enfrenta con una fachada privada de toda ornamentación; las dos graciosas torres de puntas de diamante apenas logran aligerarla del todo. Pero es que la fachada, a pesar de constituir el rostro de la basílica, ha quedado como última etapa de su remate. [...]

Fue el escultor guipuzcoano Jorge Oteiza el señalado para dicha labor, no realizada aún por diversos inconvenientes; una vez desaparecidas dichas especiales circunstancias, esperamos ver concluido el frontispicio del santuario, que clama por una solución definitiva, en la misma línea de su construcción”.

En 1963 Oteiza publica *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (fig. 7), en la entrada número 150 incluye una interesante entrevista⁵⁸ que le realiza Fr. Joseba de Intxausti al escultor, relacionada con el mensaje religioso y artístico de Oteiza en Arantzazu y la vinculación de la salvación estética y religiosa. La entrevista completa se puede consultar en el anexo de prensa y algunos comentarios de Oteiza se han transcrito a lo largo de esta investigación. Así mismo, incluye en la entrada 128 un relato que hace el poeta Manuel de Lekuona de un viaje al santuario de Arantzazu. En la entrada 170 incluye el artículo “Aránzazu, cultura y tranquilizantes”, que ya hemos analizado anteriormente y que escribió Oteiza tras el apoyo recibido en la prensa para que se concluyera la fachada. Por último, señalamos que en la Revista Aránzazu el P. Pedro de Anasagasti difunde la publicación de *Quousque Tandem !* con la noticia “Un nuevo libro de Oteiza”⁵⁹.



7. Portada de la primera edición del libro de Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1.ª ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963.

-
- 58 Entrevista realizada a Oteiza por Fr. Joseba Intxausti. “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, págs. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.
- 59 Anasagasti, Fr. Pedro de, “Un nuevo libro de Oteiza”, Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), XLIII, n. 122, Agosto 1963, p. 253.

9.4. 1964. SEGUNDA PARALIZACIÓN DE LA OBRA

Una vez resuelto el tema del ábside, el P. Goitia continúa trabajando para que se concluya la fachada. Retomando su relato⁶⁰, comenta:

“Una vez que se ha terminado lo de Lucio Muñoz, va a venir lo de Oteiza. La argumentación mía va a ser: si se ha hecho lo de Lucio, que es más avanzado desde el punto de vista pictórico que lo de Lara, si Lara ha sido... no voy a decir condenado pero, ha sido prohibido, se ha hecho ahora una obra mucho más avanzada que lo de Lara, pues porqué no vamos a poder decidírnos ahora a lo prohibido de Oteiza... que además no está dentro, sino está fuera [...].

Ahora el obispo es distinto, el obispo es Bereciartua, [...] pero... era, de órdago, de cabeza dura, durísima. Ahora, con Bereciartua yo tenía confianza, porque siempre que venía a Arantzazu [...] comía con él, evidentemente. Esto le dije yo, me parece el paso normal: si el jurado encontró a Lucio Muñoz, este jurado, el mismo jurado que conoce ya lo que se ha hecho en Arantzazu, este mismo jurado que se reúna, bajo su presidencia y decida si lo de Jorge Oteiza se puede hacer teniendo en cuenta que está además fuera y no está dentro [...] y aceptó, con pocas palabras eso sí”.

Uno de los grandes empeños del P. Goitia es que Oteiza sea juzgado por las mismas personas que seleccionaron a Lucio Muñoz. Como hemos visto se trataba de un jurado formado por personas tan influyentes en la época que su decisión no podía dar lugar a ninguna duda.

Atendiendo a una carta⁶¹ que escriben los PP. franciscanos a Eduardo Chillida, esta reunión entre el P. Goitia y el Obispo Bereciartua pudo tener lugar el 20 de abril de 1964.

A continuación, describiremos los pasos que se dan en 1964 para buscar una solución a la fachada, sirviéndonos de un documento⁶² imprescindible en todo este proceso, escrito por Oteiza y titulado: LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU - LOS HECHOS. El primer punto dice así:

“1964, unos días antes del 22 de mayo.- Se prepara una reunión oficial que estudie la autorización para que concluya la fachada de Aránzazu con mi proyecto que di por definitivo. El Padre Goitia me cita para asegurarse su mi proyecto va a sufrir algún cambio fundamental. Le aseguro que no y por escrito le dejo constancia (Prueba 1). Con el mismo propósito El P. Aguilar me entrevista en Madrid, le contesto lo mismo y me da su conformidad. [También Chillida]”.

El documento que cita Oteiza anteriormente como Prueba 1, es casi con toda seguridad el titulado⁶³ *La fachada de Aránzazu en 1964*, y dada su relevancia, se transcribe íntegramente:

“[Mi comunicación ante la decisión de reunirse el Jurado]”.

LA FACHADA DE ARÁNZAZU EN 1964

Cuando se confeccionó la Memoria enviada a Roma, hace 10 años, la fachada consistía en un eje horizontal de unión entre las dos torres y que designábamos como Friso de los Apóstoles porque era el tema del que partimos simbólicamente para su tratamiento escultórico de naturaleza exclusivamente arquitectónica y ornamental. La parte alta del muro se destinaba para una Imagen de la Asunción de la Santísima Virgen. Y toda la pared se estaba estudiando con la posibilidad de ser tratada como un inmenso relieve negativo. Digo que se estaba

60 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 22'23" al 23'53".

61 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.59.

62 Archivo Museo Oteiza FD-8356.

63 Archivo Museo Oteiza FD-8357.

estudiando la posibilidad de este relieve, porque lo único que en esos momentos se había decidido era la realización del Friso y la Imagen de la Virgen. Era la razón por la que se estaba pasando a la piedra el boceto definitivo del Friso de los Apóstoles, aprobado por el equipo técnico de arquitectos y artistas responsables de la creación de la Nueva Basílica y Comunidad del Santuario. Respecto al Relieve mural, después de numerosos estudios y pruebas y composiciones, el escultor tenía casi decidida, estéticamente, la conveniencia de suprimirlo.

Hoy en 1964 y con la gran pintura mural del Ábside realizada con criterio muy distinto al concebido primitivamente, que se acerca, hasta confundirse, al procedimiento escultórico del relieve, el escultor se afirma en la conveniencia de restar dureza y expresividad descriptiva a la fachada, suprimiendo el tema, espiritual y estéticamente, del relieve exterior.

Al precisar así, que la fachada quedará limpia, con sólo el Friso abajo, y en lo alto la Imagen del a Virgen, el escultor cree que favorecerá la total comprensión de esta obra para que sea concluida, [para que sea autorizada su conclusión].

Este mismo texto⁶⁴ lo encontramos hoy grapado en el informe que los artistas dirigen a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia⁶⁵, en el ejemplar encuadernado en tablex que conservan los padres franciscanos. Hay varias cuestiones muy importantes en ese texto, la primera, definir el friso de los Apóstoles como un tema del que partíamos simbólicamente para su tratamiento escultórico en relación a la arquitectura. Esta idea estuvo clara para Oteiza desde el primer momento, y como hemos visto, salvo pequeñas modificaciones formales el Friso se mantuvo siempre como una masa escultórica formada por llenos y vacíos que se suceden espacialmente entre las dos torres.

En relación al relieve hundido de la fachada, dice que tras numerosas pruebas tenía casi decidido que era conveniente suprimirlo. Los estudios del planteamiento de relieve los realiza Oteiza en 1952-1953. La intervención de Lucio Muñoz en el ábside en 1962, le reafirma en la idea de suprimirlo, apuntando como razones el criterio con el que se ha realizado el ábside hasta confundirse con el procedimiento escultórico del relieve. Las otras razones que señala son RESTAR dureza y EXPRESIVIDAD DESCRIPTIVA a la fachada, SUPRIMIENDO EL TEMA. Como hemos visto en el capítulo 4. *Proyectos de relieve para la Basílica*, los temas a representar se han estudiado precisamente en relación a estos relieves. El escultor se veía obligado a desarrollar un tema, en definitiva a contar una historia religiosa, que le ancla de algún modo a las portadas historiadas, no obstante, él lo resolverá tanto desde un punto de vista escultórico como temático, transformando el tema inicial histórico/religioso en uno popular/cultural vasco.

Por último, indica que la fachada quedará LIMPIA, lo que favorecerá la comprensión de la obra. Este punto será tratado en las conclusiones, pero este último párrafo, no deja ninguna duda de que el artista tiene muy clara la resolución de la fachada de Arantzazu.

El 22 de abril de 1964, los PP. franciscano escriben a Eduardo Chillida. Aunque sin firma, el remitente es posiblemente el P. Goitia:

“En una entrevista, celebrada con el Sr. Obispo de San Sebastian el día 20 del presente, estudiamos el problema de la fachada de la Basílica de Aránzazu, con miras a una salida decorosa y digna del atolladero en que, por circunstancias que no son de recordar, se halla dicho problema.

64 No presenta anotaciones manuscritas.

65 Archivo Arantzazu Arm.5.-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6, un ejemplar encuadernado en tapa de tablex perforado de este mismo que se compone de 47 páginas, y se complementa con fotografías, planos y dibujos de los proyectos de los tres artistas. Queda reproducido íntegramente en la secuencia de imágenes, ver segunda etapa de Arantzazu.

El Sr. Obispo, de quien depende jurídicamente la solución, al oír el voto que se elevo el día del fallo del jurado para el ábside de la Basílica, en que Ud. nos honro con su presencia y su digno criterio, voto en el que textualmente se decía: el Jurado “eleva un voto a fin de que las competentes autoridades eclesiásticas consideren y reactiven el problema de la terminación de la fachada de la misma Basílica, obra que está encomendada al escultor Jorge Oteiza”, ha pensado que el ideal para la solución sería reunir de nuevo en Madrid a todos los componentes de dicho Jurado para que, tras una franca exposición y discusión de pareceres ante el Sr. Obispo, se llegue a juzgar la obra del escultor Jorge Oteiza. Como el Sr. Obispo no desea más que ver salvada su responsabilidad respaldándose en el peso de personas competentes en la materia, creo que es el camino más expedito y hasta más prudente para hallar la solución.

Por lo que me dirijo de nuevo a Ud. Para pedirle tenga la bondad y nos honre con su presencia y ponderado juicio en dicha ocasión. La reunión probablemente se celebraría hacia el 21-22 de Mayo, naturalmente en Madrid. La fecha exacta, lugar de reunión, etc. le indicaría yo mismo más tarde”.

La Crónica del Santuario de Aránzazu, nos ofrece detalles del dictamen del Jurado, que de forma unánime acuerda que Oteiza finalice la estatuaría de la Basílica. El 23 de mayo de 1964, especifica:

Fachada Basílica

Dictamen sobre la fachada de la Basílica (Cfr. Rev. Aránzazu, 1962, pág. 102 son los miembros del jurado de aquella ocasión).

Ha sido dictaminada la solución de la fachada de la Basílica de Aránzazu, como consta por la siguiente acta que copiamos a la letra:

El día 22 de mayo de 1964 a las 7 de la tarde, reunido en San Fermín de los Navarros de Madrid, el Jurado encargado de dictaminar sobre la solución definitiva de la fachada de la Basílica de Nuestra señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa bajo la presidencia del Excmo. Sr. Obispo de San Sebastián, Dr. D. Lorenzo Bereciartua e integrado por los siguientes miembros:

M.R.P. Benito Mendia (Min. Prov. de Cantabria)

R.P. Manuel Aguilar (O.P.)

D. Francisco Javier Sáenz de Oíza (arquitecto de la Basílica)

D. Luis Laorga (arquitecto de la Basílica)

D. Luis Alústiza (arquitecto)

D. Eduardo Chillida (escultor)

D. Godofredo Ortega Muñoz (pintor)”.

El secretario del Jurado, P. José de Goitia, procedió a hacer un historial de todo el problema, patentizando los pasos dados últimamente siempre bajo la dirección del actual Sr. Obispo de San Sebastián y de su antecesor el Excm. Sr. D. Jaime Font y Andreu. Los miembros del Jurado, que ya anteriormente, con motivo de la adjudicación del ábside de la Basílica a D. Lucio Muñoz, en fecha de 16 de marzo de 1962, habían elevado «un voto a fin de que las competentes autoridades eclesiásticas consideren y reactiven el problema de la terminación de la fachada», expresaron unánimemente su plena adhesión a la memoria presentada por el escultor, D. Jorge Oteiza, considerando su actual solución algo distinta de la primitiva del año 1954, como la única y que mejor cuadra con la obra arquitectónica y estética de la Basílica. Madrid, a 22

de mayo de 1964. (Y siguen las firmas de los 8 miembros del Jurado, más la del Secretario del mismo. Nota: Los miembros del jurado para el ábside eran cuatro más. Fueron 11 entonces. Ahora 7 + el Sr. Obispo).

Llega de Madrid el Sr. Obispo de la Diócesis al mediodía y celebra aquí la misa y se canta una Salve; y, después de comer en el convento, regresa a San Sebastián.

Aunque se indica que la actual solución es algo distinta a la primitiva de 1954, posiblemente al proponer la eliminación de los relieves de fachada, el texto no deja constancia escrita de la propuesta de Oteiza.

En relación a esta reunión, el P. Goitia en su relato⁶⁶, explica:

“Y así nos reunimos en San Fermín de los Navarros en 1964, el mismo jurado. Bajo la presidencia de Bereciartua. También se decidió y firmaron todos, comenzando por Bereciartua, firmaron todos”.

Si continuamos con el segundo y tercer punto del escrito⁶⁷ de Oteiza LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU – LOS HECHOS:

22 de mayo.- El jurado que se reúne en Madrid bajo la presidencia del Sr. Obispo de Guipúzcoa, me autoriza por unanimidad que concluya la fachada de acuerdo con mi proyecto.

25 de mayo.- Por carta, el P Goitia desde Aránzazu, me comunica resultado de la reunión y me pide anteproyecto contrato, fechas y deseo que suba a Aránzazu para tratar de ello (Prueba 2)”.

Efectivamente la carta que cita como prueba nº 2, se conserva en el archivo del escultor⁶⁸:

“Te supongo ya enterado de lo sucedido, o al menos de la conclusión. Tras el fallo fuimos enseguida Oiza, Chillida y yo a comunicarte por teléfono [...] por desgracia, no te encontramos en casa. [...].

Todo resultó magnífico, Jorge una digna revancha por parte del jurado y del Sr. Obispo [~~at-~~ ~~jurado~~] a los años oscuros y dignos de olvido. Mejor es que no nos acordemos más de lo sucedido y tratemos de pensar en el futuro, haciendo una cosa imperecedera como las piedras de la Basílica y de Jorge Oteiza [...].

Quisiera, si fuera posible, encontrarme contigo [...], te agradecería sinceramente me enviaras algunos datos, un anteproyecto con miras al contrato económico, para que pueda presentar yo a mis Superiores: planes de fechas para comenzar, dónde trabajar, etc. Como ves, el ideal sería, si buenamente puedes, que subieras hacia tu txoko.

Por aquí ha corrido algo la noticia, no creo tarde mucho en hacerse del dominio público. Por mi parte, tan sólo le he comunicado personalmente a nuestro común amigo, el bueno de Arteche. Le he pedido que todavía no escriba nada en la prensa.

Bueno, Jorge, espero tus noticias y ánimo. Al fin, se ha triunfado y lo único que debemos recordar, olvidando todo lo pasado. Por mi parte, te recuerdo que me ha costado el parto este: un trabajo ininterrumpido de un año y 7 meses. Pero lo merecías, y me doy por satisfecho.

66 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 23'54" - a 24'10".

67 Archivo Museo Oteiza FD-8356.

68 Archivo Museo Oteiza FD-21 y FD-8358.

Las dos fechas siguientes que referencia Oteiza en el escrito⁶⁹ LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU - LOS HECHOS, señalan:

“5 de junio.- Regreso de Madrid a Irún, para la entrevista de Aránzazu.

6 de junio.- Escribo desde Irún al P.Goitia con anteproyecto contrato que me pide y que estoy dispuesto a volver al trabajo inmediatamente, apartándome de compromisos que me lo impedirían. Me cito con el P. Goitia en San Sebastián. (Prueba 3)”.

También de esta prueba 3 hay un texto escrito⁷⁰ conservado en el archivo del escultor, que lleva por título: *Para la conversación con el P. GOITIA “el anteproyecto con miras al contrato económico” que me pediste por carta, y está fechado el 6 de junio de 1964:*

“No coincide mi deseo de regresar inmediatamente a Aránzazu con los compromisos en los que me encuentro trabajando. Pero comprendo que debemos ponernos a concluir esta fachada de la Basílica sin dejar pasar un momento más. Tengo que hacer una serie de sacrificios: uno de ellos es tener que cobrar. Comienzo por precisar esto, porque nos podemos hablar de dinero, de ganar dinero, los que estamos al servicio de nuestro País [...].

El trabajo con mi ayudante comenzaría inmediatamente. Los canteros serían contratados [...]. Y en diciembre podrían las esculturas estar en disposición de ser colocadas en su lugar”.

Siguiendo la descripción de Oteiza en el escrito⁷⁰ LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU – LOS HECHOS señala el artículo de José de Arteche en el que se difunde la aprobación de su estatuaría:

“14 de junio.- Arteche da la Noticia en “La Voz de España”. La prensa toma de ella su información. “La Gaceta del Norte” amplía su noticia con conferencia telefónica con Aránzazu. Yo me niego a toda entrevista. He decidido no hablar, no dar ocasión ninguna a que se pueda dificultar mi trabajo. El P. Goitia me entrega copia de contrato para que lo estudie (Prueba 4)”.

El artículo puede consultarse en el anexo de prensa⁷¹, en él relata Arteche cómo le fue comunicada la noticia telefónicamente por el P. Goitia y que le pidió que esperase antes de publicarlo en la prensa. Que Oteiza fue a verle días después, y que encontró al escultor más concentrado que nunca, en su “propia interioridad” y señala:

“A poco, Oteiza y el Padre Goitia se marcharon. Quedé pensando por qué sencillos caminos quedaba cancelado el pleito artístico que, por interferencia de problemas falsos que no debieran plantearse, tanto ha apasionado al país.

Debemos dejar que vuestras voces canten libre y poderosamente, como son capaces. Y vosotros debéis ser expertos para interpretar lo que queréis expresar, seleccionar entre nosotros el tema, el motivo y algunas veces más que el tema el flujo secreto que se llama inspiración, gracia, carisma del arte”.

Continuamos con la descripción de lo sucedido, que redacta⁷¹ Oteiza en LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU - LOS HECHOS:

“Hacia fines de junio.- Antes de regresar a Madrid, para definir allí mis compromisos, cito en San Sebastián al cantero Tomás Uriarte, contratándole verbalmente para que se incorpore ya al

69 Archivo Museo Oteiza FD-8356.

70 Archivo Museo Oteiza FD-8356.

71 Arteche, José de, “Noticia”, La Voz de España, 14 de junio de 1964. También es publicado en: “3. Acontecimientos de Aránzazu», Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), XLIV, n. 130-131, Julio-Agosto 1964, pp. 13-14.

trabajo en Aránzazu. Verbalmente doy aprobación contrato al P.Goitia, pero postergo la firma hasta que concluya estudio gastos para señalar la cifra.

1 de julio.- En Madrid contrato como sacador de puntos a Manolo Moreno. Lo hago por escrito, la parte básica, para completarlo en Aránzazu”.

Todas las cuestiones expuestas por Oteiza se pueden confirmar por la documentación conservada. En relación a lo descrito el 1 de julio, en el archivo personal del escultor se conserva una copia del CONTRATO⁷² DE TRABAJO PARA LA ESTATUARIA DE ARÁNZAZU. EL ESCULTOR JORGE DE OTEIZA CONTRATA AL SACADOR DE PUNTOS MANOLO MORENO. Y efectivamente se citó en San Sebastián con Tomás Uriarte, quien escribe a Oteiza:

“El día 2 estuve con D. Pedro Aranguren [...]. En el mismo día que estuvimos en San Sebastián subí a Aránzazu [...]. Ya están los bloques arriba donde dijo Usted y ya pondremos cuando venga usted al gusto de usted y conviene que venga [...] cuanto antes a Aránzazu. Los frailes más contentos se pusieron cuando me vieron [...], todos conformes. Patricio [...] mandó la excavadora grande, ya están arriba los bloques que pesan 7.500 kilos”.

Existe una redacción de contrato entre Oteiza y el M.R.P. Fr. Benito Mendía, que se ha encontrado en el archivo personal del escultor y en el Archivo de Arantzazu. Aunque sin día está fechado en julio de 1964, y en él falta por detallar la cuestión económica. En la primera cláusula se establece la realización de la obra:

“[,]⁷³ El Revestimiento artístico de la fachada comprende la realización del friso en la parte inferior y de la Imagen de la Virgen en la parte superior”.

El 5 de julio de 1964, el P. Goitia escribe a Oteiza el siguiente telegrama⁷⁴ pidiéndole que retrase el viaje del sacador de puntos:

“43281 MADRID ARÁNZAZU 173 14 5 16

= RETRASA SALIDA SACADOR PUNTOS HASTA NUEVA ORDEN = GOITIA +”.

Para entender este telegrama hay que volver a la grabación⁷⁵ del P. Goitia, que nos cuenta lo sucedido después de esa reunión del Jurado el 22 de mayo:

“Yo no sé a cuántos días, pero ya volví yo a Arantzazu [...], este llegó a San Sebastián, Bereciartua, y Bereciartua escribió una carta, no a mi nombre sino a nombre del superior de Arantzazu. Por eso antes de que me enterase yo y eso se extendió un poquitín, porque sino, yo estas cosas las solía tener en secreto, ¿no?, y además esta que era un disgusto enorme . [...] el obispo Bereciartua qué era lo que decía, la carta esa, decía que en lo de Madrid se había visto violentado. No sé si la expresión era esa exacta [...]no sé.

[interviene el P. Cándido Zubizarreta]-Ahí iba a decir yo el detalle, que el padre Goitia le engañó porque le dijo que iba a hacer un adorno como de flores o de árboles...

-no sé, no podía ser... que se vio violentado. Y que por eso que no dijo nada, etcétera, pero que por favor, se echaba para atrás, y que no se hiciese la obra.

72 Archivo Museo Oteiza FD-8397.

73 El texto entre paréntesis aparece manuscrito.

74 Archivo Museo Oteiza FD-8361.

75 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 24'34" a 26'05'.

Yo como ya le había avisado a Oteiza, que se había aprobado etcétera, y habíamos comenzado a hacer los planos, ahora, decirle lo que pasaba...Oteiza!!! no te digo nada!!! Bueno, ahí no había iglesia, ni había padre Goitia, ni había nada”.

Aunque parezca increíble, se volvía al mismo punto de partida, el obispo Lorenzo Bereciartua retractó de lo firmado en aquella reunión del 22 de mayo de 1964. El obispo dijo sentirse violentado en aquella reunión, y confesó que él no entendió que se fuesen a instalar en la fachada los mismos apóstoles que habían sido prohibidos, que creyó entender que se resolvería con una decoración de tipo floral, que no hiciese referencia a la figura humana.

Continuamos con la redacción que hizo Oteiza de lo sucedido:

“6 de julio.- Recibo en Madrid telegrama de Aránzazu para retrasar salida sacador de puntos (Prueba 5). Llamo telefónicamente a Aránzazu pidiendo información. Me contesta únicamente el P.Goitia que en cuanto llegue me entreviste con Alústiza⁷⁶.

7 de julio.- Carta desde Madrid al P.Goitia, que salgo para Aránzazu y que contemplo gravedad situación y que causante obstrucción me obligará a reclamación judicial daños y perjuicios (Prueba 6)”.

De esta carta que escribe Oteiza⁷⁷ al P. Goitia se conserva una copia sin firmar en su archivo, pero no se ha encontrado en el Archivo de Arantzazu. Oteiza cita diferentes proyectos que se ven afectados por la nueva paralización: en la productora X Films, en relación a la película ACTEON, a una Exposición de Arte Español en Italia y a los causados al sacador de puntos Manolo Moreno. Destacamos:

[†]⁷⁸ “Querido P. Goitia, ayer noche me confirmaste telefónicamente la imposibilidad surgida para que mi sacador de puntos tome hoy el tren para Aránzazu. No me has explicado los motivos y me has dicho únicamente que vea a Alústiza en cuanto yo llegue a San Sebastián el jueves. Estoy ahora por la mañana esperando a mi sacador de puntos para comunicarle esta noticia y que anule, si es posible, su billete para esta tarde [...]. Pues bien, P. Goitia, doy vueltas a mi cabeza y no acabo de entender lo que ha sucedido, después que de manera tan sencilla, oficial y terminantemente, tan claramente, se ha dispuesto la reanudación de mi trabajo para la fachada de la Basílica. [...]

Lo que quiero decirte es que yo estoy ya funcionando para Aránzazu y no hallo razón alguna para esta alarma que no interrumpe gravemente y que yo por mi parte debo rápidamente aclarar. Debo con tiempo esta vez salir al paso de malos entendidos o escondidas obstrucciones. Es por lo que me permito hablar de esta cuestión de daños y perjuicios, a la que antes no quisimos apelar. Ahora es muy distinto. Excúsame, pues, te hable de esto, me has dejado verdaderamente preocupado. El jueves próximo, DM, llego en avión al mediodía y telefonaré inmediatamente a Alústiza para entrevistarme con él. Vuelve en este momento mi sacador de puntos de cancelar su viaje”.

Esta es la última fecha y suceso que incluye Oteiza en el documento[®] LA NUEVA PROHIBICIÓN PARA ARÁNZAZU - LOS HECHOS. El escultor indica que se entrevista con el arquitecto Alústiza y él le explica por qué el obispo se ha retractado de lo firmado en la reunión del 22 de mayo:

“10 de julio.- En San Sebastián, la entrevista con Alústiza. Me informa que el Sr. Obispo ha

76 El arquitecto Luis Alustiza, formó parte del Jurado en el concurso para el ábside de 1962, y estuvo en la reunión del 22 de mayo de 1964 donde se aprobó la estatuaría de Oteiza.

77 Archivo Museo Oteiza FD-493.

78 El texto entre paréntesis aparece manuscrito.

decidido no autorizarme a realizar la solución de mi fachada (Es la que el mismo Sr. Obispo autorizó el 22 de mayo). Me dice Alústiza, que sí, que se aprobó que fuera yo el que concluyese la fachada, pero que no concretamente mi solución (Encuentro aquí que gravemente incurrir en un error el Sr Obispo y el Sr. Alústiza). Alústiza me dice que no puedo en el Friso hacer ninguna referencia a la figura humana. Que vea si puedo concebir otra solución, basándome en vegetales, por ejemplo. Contesto que no hay más solución que la que di y me han autorizado. Me pide que reflexione siquiera 24 horas más. Y me cita para el lunes, día 13, en su estudio, porque el 11 y el 12 él no estará aquí. Acepto la entrevista para el lunes. Le digo que voy a preparar mi reclamación por daños y perjuicios y que quisiera saber el origen concreto de esta desautorización. Me contesta que en una revista capuchina se congratulaban de que concluyese la fachada y que en el escrito se decía “Aupa, Oteiza”. Que a raíz de esta publicación unas personas protestaron ante el Sr. Obispo, que ya había recibido muchas protestas. Le dije que también habrá recibido felicitaciones. Que también habrá leído las palabras de Su Santidad Paulo VI a los artistas, y que entiendo que también serán para los Obispos. Me extendiendo en algunas observaciones más, agregó que estoy lleno de serenidad, que voy a asesorarme y que opino que antes de que pueda trascender esta decisión que considero muy delicada para el Sr. Obispo, alguien debería aconsejarle una mayor reflexión. No sé quien podría ser. Para mí la única vía sería, es la del propio Jurado, a quien ahora el Sr. Obispo viene a desautorizar.

Son las 12 y salgo para San Sebastián, para informar de esta situación a Arteche, privadamente, y pedirle consejo”.

9.4.1. CARTAS Y ENTREVISTA AL OBISPO LORENZO BERECIARTUA

A partir de este momento se producen una serie de actuaciones y escritos⁷⁹ importantes. El resumen sería el siguiente:

-12 julio. Primera carta de Oteiza al Obispo de San Sebastián sobre la segunda prohibición.

-13 julio. La carta⁸⁰ de José de Arteche al Obispo.

-14 julio. Oteiza escribe⁸¹ una segunda carta al Obispo.

Contiene: CONTESTACIÓN A LA PROPUESTA DEL SEÑOR OBISPO DE BORRAR EL FRISO DE ARÁNZAZU, SUSTITUYÉNDOLO POR OTRO EN EL QUE HAYAN DESAPARECIDO LAS REFERENCIAS HUMANAS.

-15 julio⁸². A Arteche: mi entrevista con el Obispo.

- 5 de agosto. Carta⁸³ al amigo Talavera con mi última propuesta a las autoridades civiles.

-11 de agosto. Antonio Oteiza visita al Obispo Bereciartua.

79 Los cinco primeros documentos citados, los publicó Oteiza en la primera edición de: Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida, Donostia, Hordago:Lur, 1983. Hemos consultado la segunda edición, en la edición crítica a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 148-159.

80 Archivo Museo Oteiza FD-19, FD-6923 y FD-18883.

81 La segunda carta y la contestación a la propuesta fueron publicados en: Revista Forma Nueva, nº 19, Agosto 1967, pp. 23-29.

82 Aunque fue publicada con la fecha 15 de julio, en la documentación aparece fechada el 17 de julio. Archivo Museo Oteiza FD-491, FD-6924 y FD-18877.

83 Archivo Museo Oteiza FD-495.

Dada la importancia de dicha correspondencia, se transcriben a continuación los documentos citados. En la primera carta al obispo, expone su situación, señala ciertos proyectos que ha tenido que abandonar y los perjuicios que le está causando Arantzazu, indicando que reclamará una indemnización.

-12 julio. Primera carta de Oteiza al Obispo de San Sebastián sobre la segunda prohibición

“Irún, domingo 12 julio 64. Excmo. Sr. Obispo de Guipúzcoa, San Sebastián. Excmo. Sr., el viernes último, el arquitecto Sr. Alústiza, me comunicó en San Sebastián los motivos por los que V. E. no permite a los PP. Franciscanos en Arantzazu que yo suba a concluir la obra de la fachada. He venido y lo tengo todo dispuesto a concluirla. He venido porque una Comisión reunida y presidida por V. E. para decidir si la fachada de Arantzazu podría concluirse de acuerdo con mi solución dada para el Friso de los Apóstoles, decidió que si, el día 22 de mayo.

Entiendo que si V. E. ahora decide otra cosa, es la misma Comisión, la que ha de comunicármelo. Entiendo, asimismo, que esta Comisión habrá de precisar la persona, personas o institución, que tendrá que hacerse cargo de la indemnización que por daños y perjuicios, me corresponde, y que puntualmente ya he preparado.

Ayer sábado, consulté en privado al Sr. Arteché, de lo que ocurría y pensaba hacer. Los dos estábamos de acuerdo en que no debía extenderse esta noticia (yo no he querido hablar ni con el arquitecto Sáenz de Oíza, ni con el escultor Chillida, ni con el P. Aguilar, con ninguno de los miembros de la Comisión). Los dos estábamos de acuerdo en que lo primero que yo debería hacer es hablar con V. E. Salí de la Diputación, de estar con Arteché, y estuve en el Palacio episcopal, donde me informaron que regresaría V. E. del Congreso Eucarístico de León el lunes. El lunes intentaré ver a V. E.

Intentaré explicar a V. E. que más preocupado que por mí mismo lo estoy por las que puedan derivarse hacia el Sr. Obispo, preocupaciones, complicaciones, tanto en el orden local como en el internacional. Nuestro País Vasco ha sido informado que el pleito artístico de Arantzazu ha sido favorablemente resuelto. Los sentimientos de nuestro Pueblo vasco, los del escultor y el espíritu de su solución para Arantzazu, viven el gozo de la libertad responsable de las palabras, todas vivas y orientadoras, todas recientes, de Su Santidad Paulo 6. En cuanto a mis asuntos particulares como escultor, acabo de rechazar una invitación para ir a Italia y para exponer. Se trata precisamente de una gran Exposición de arte español vinculada a los problemas actuales de la falta de libertad para el artista en España. Soy el único escultor español invitado con una sala especial. En estos momentos, por atender a Arantzazu, he quedado libre de otros trabajos. Si V. E. confirma a los PP. Franciscanos en la autorización formalmente otorgada el 22 de mayo ¿yo respetuosamente se lo ruego a V. E.- para que yo reanude el trabajo, saldría inmediatamente para Arantzazu. De otro modo, me veo inclinado a aceptar la invitación que se me sigue haciendo desde Italia y que no contesto, ya que expliqué los motivos por los que no aceptaba. Creo que en conciencia tendría que ir, dar alguna conferencia, exponer mi situación, defender nuestra libertad de crear, de enseñar, de dar, que en mi caso particular, va siendo hora de estar duramente cansado y desengañado. Trataría también de ver a Su Santidad (El único rostro que se definiría en el Friso, era el de Juan 23).

Confío que me recibirá V. E. mañana, que verá y definirá claramente esta situación, que alguien desde el principio ha logrado enturbiar. Entretanto, en esta tarde de este domingo, voy a continuar aparte, reflexionando sobre las posibles alteraciones artísticas para el Friso, desde lo propuesto como arreglo por el arquitecto Alústiza. Con sincero respeto, con sincero afecto”.

En el siguiente documento, José de Arteché solicita al obispo que recapacite su decisión y muestra su apoyo a la obra de Oteiza.

-13 julio. La carta⁸⁴ de José de Arteche al Obispo

“EXCMO. Y REVMO. SR. DON LORENZO BERECIARTUA

OBISPO DE SAN SEBASTIÁN

De mi mayor consideración. Perdonará que me dirija a V.E. pero mi intervención creo está justificada en la íntima amistad que me une con el escultor D. Jorge Oteiza. Asisto, como otros muchos amigos suyos, desde hace años, a la tragedia que vive este artista con respecto a su creación de Aránzazu. He aconsejado a Oteiza que acuda directamente a V.E. Después de mi reciente experiencia, espero volver a dirigirme a V.E. más frecuentemente, porque creo en su bondad.

La tragedia de los creyentes laicos consiste en nuestra soledad, en que gritan a solas con desesperación, sin decidirnos a gritar delante de nuestros prelados. Sería mejor para nosotros y también para ellos. Para nosotros, porque nos serviría de desahogo. Para ellos, porque así escucharían los gritos de los fieles. Repito que creo en la bondad de V.E. Lo digo así, se lo aseguro, a cuantos quieren oírme. Por eso me atrevo a sugerirle que permita rezar a Oteiza como él quiere rezar en la piedra de la fachada de Aránzazu. No desea otra cosa que rezar. Rezar en la piedra. Cada cual reza a su manera.

Si nosotros no entendemos su oración, Dios nuestro Señor la entenderá. Y también las generaciones que nos sigan. Con todo respeto y cariño, beso su anillo episcopal⁸⁵.

En esta segunda carta al obispo, Oteiza explica claramente qué significa su Friso de los apóstoles, y plantea otras posibles soluciones para la fachada. El contenido de este texto y el análisis de las distintas propuestas de Oteiza serán tratadas en las conclusiones de esta investigación.

-14 julio. Oteiza escribe⁸⁵ una segunda carta al Obispo

Contiene: CONTESTACIÓN A LA PROPUESTA DEL SEÑOR OBISPO DE BORRAR EL FRISO DE ARÁNZAZU, SUSTITUYENDO POR OTRO EN EL QUE HAYAN DESAPARECIDO LAS REFERENCIAS HUMANAS.

“Irún, 14 julio 64. Excmo. Señor Obispo, adjunto a V. E. mi reflexión el domingo sobre nuevas posibilidades para el cambio del Friso en la fachada de Aránzazu. Lo he hecho en atención al deseo de V. E. que me ha sido comunicado por el arquitecto Sr. Alústiza, de que no quede de los Apóstoles referencia humana ninguna en el Friso. Pero yo no podría comprometerme para este estudio (en el que me distanciaría más aún, de los que todavía siguen incapaces de comprender mi solución actual) sin el consentimiento de los arquitectos de la Basílica, consentimiento improbable, dada la responsabilidad, el tiempo y el cuidado puestos por ellos, conmigo, para esta solución que V. E. aprobó el 22 mayo y ahora quiere cambiar.

He hablado con el escultor Chillida, en San Sebastián, que asesoró también y firmó en el Acta de la Reunión. Opina que V. E. ha tomado una decisión con ellos y que tendría que volver a reunir

84 Archivo Museo Oteiza FD-19, FD-6923 y FD-18883.

85 La segunda carta y la contestación a la propuesta fueron publicados en: Revista Forma Nueva, nº 19, Agosto 1967, pp. 23-29. Después se publicarán en Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. 1.ª y 2.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983 y 1984; edición crítica (basada en la segunda edición) a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 148-159.

a la misma Comisión, para tratar del cambio de opinión en el criterio personal de V. E. Me permito opinar que, antes que desagradables situaciones se produzcan, sería conveniente para una más justa y personal comprensión de V. E. que citase, estando yo presente, a la persona o personas que hayan sido la causa, con su consejo o información, del cambio de opinión de V. E. Pues Alústiza, al decirme ayer que acababa de hablar con V. E. y remitirme esta vieja, burda y calumniosa acusación que se me hizo hace más de 10 años, “que a mis apóstoles les había arrancado las tripas, me reveló que las mismas gentes que llenaron de soledad y mentira al antecesor de V. E. son las que vuelven a acercarse V. E.

Nuestro buen amigo Arteche ha sentido la necesidad de escribir algo a V. E., algo sobre mí. Es verdad, ha querido que yo mismo, en el momento oportuno, le entregue esta carta a V. E. Es en este momento que yo quisiera que V. E. la leyera, o la recordara.

No tengo fuerza ya para volver a explicar mi Friso. Se seguirá llamando de los Apóstoles, aunque solamente lo fue en un principio, como tema, que me fue dado por los arquitectos y de acuerdo con los PP. Franciscanos de Aránzazu.

Desaparecieron los nombres de los Apóstoles, y sus símbolos personales, su forma material y su número. Lo que queda y se intenta expresar ahora en el Friso, es la idea simbólica, la imagen, de la curación del sentimiento trágico de la existencia por la fe (Lo explico en mi libro “Quousque tandem”, apartado 152⁸⁶; que es el mismo amor que convierte a un hombre en un apóstol, el que convierte a una piedra en estatua). Ese sentimiento activo de santidad se define en cada imagen, abriéndose su figura a los demás, perdiendo sentido y peso materiales y adquiriendo un impulso hacia lo alto, donde la Madre de Cristo es la Imagen como atracción y mediación espirituales. Si fueran Apóstoles, los 12 Apóstoles, se podrían contar. Se han contado 14 figuras, y se ha discutido si eran 12 o eran 14, los Apóstoles. Pero aquí cada figura es expresión simbólica de lo mismo, de este genio o resolución amorosa de santidad que, porque hemos olvidado, aquí se repite 14 veces, que son las figuras que cabían en sitio destinado por los arquitectos para el Friso, y que si hubiera habido sitio para 50, hubieran sido 50 Apóstoles, 50 veces lo mismo. Mi Friso es esta reiteración en un sitio de 14 figuras, con las que he establecido el ritmo expresivo y ornamental que une horizontalmente las dos torres de la fachada.

En León habrá tenido ocasión V. E. de conocer una nueva iglesia[®] cuya fachada es una vulgar caricatura de la nuestra en Aránzazu. Su arquitecto, el P. dominico Coello de Portugal, me encargó Apóstoles para el frente. Yo estudié el proyecto del arquitecto y le contesté que allí no podían ir Apóstoles, que no estaban. Siguen no estando, a pesar del esfuerzo, que han hecho para que estén. En Aránzazu ya están, aunque algunos pretenden que no sean puestos, porque quizá al verlos podría perturbarles su paz, esta paz que ellos cuentan por años y celebran hasta 25. Son las mismas gentes que no habrán oído bien las palabras de SS. Recordando a San Pablo, en León, en su Mensaje a España: “Cristo es nuestra paz”.

Ruego a V. E. me excuse, si en mi deseo de ser sincero, he podido parecerle que con exceso. Habrá sido por la confianza de que somos y amamos el mismo pueblo. Con un profundo respeto a V. E. y humildemente”.

86 En los apartados 150 a 153 recoge la entrevista que realiza Fr. Joseba Intxausti al escultor. “Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, pp. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge, Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Añamendi, Donostia-San Sebastián, 1963.

“CONTESTACIÓN A LA PROPUESTA DEL SEÑOR OBISPO DE BORRAR EL FRISO DE ARÁNZAZU, SUSTITUYENDO POR OTRO EN EL QUE HAYAN DESAPARECIDO LAS REFERENCIAS HUMANAS.

El escultor no puede aceptar esta proposición después de la libertad devuelta al artista por Su Santidad Paulo 6. Pero el escultor debe contemplar todo aquello que, aun en apariencia, yendo directamente contra su libertad de creación e incluso contra soluciones consideradas como buenas y ya resueltas o definitivas, puedan proporcionarle elementos o caminos de mejoramiento estético y espiritual para su obra.

La misma operación de deshacer el Friso de los Apóstoles es ya una operación expresiva y creadora, que el escultor ya está considerando. Esta operación me proporciona la posibilidad de plantearme el trabajo en dos orientaciones, hacia dos soluciones distintas y nuevas:

- 1) Que la operación de deshacer concluya y nada quede del Friso condenado a desaparecer. ¿De qué naturaleza es esa Nada final que queda?
- 2) Que la operación de deshacer se interrumpa en determinadas condiciones y que en una de ellas se detenga. ¿Qué es lo que queda?

Reflexiono:

- 1) a) Si todo ha desaparecido, la conclusión final vacía, es estéticamente válida como pura receptividad. Pero la definición de este vacío, será siempre una resonancia puramente informal del estado anterior, el que de algún modo, de este modo formalmente negativo, seguirá existiendo.
- b) Ya que nos vamos a encontrar con una desaparición total del Friso, vamos a intentar plantearnos esta Nada final, desde un propósito nuevo, en un terreno digamos que químicamente puro, como conclusión calculada en función religiosa.

El Friso integrado en la fachada participa de su naturaleza intermedia, límite vivo, entre el interior-iglesia o difusor espiritual de la luz y el exterior-Naturaleza. La consistencia de la conclusión vacía, equivaldría estéticamente a la creación de una cavidad o Nada puramente mística o receptiva, una resonancia de Dios absoluta. (Recordaré la Nada final en la mística-Poética de San Juan de la Cruz). Este problema apasiona verdaderamente al escultor. ¿Por qué? Porque su investigación estética corre y siempre se ha producido, paralelamente a la investigación actual en otros terrenos del conocer. Se me propone para el estudio del nuevo Friso, que busque inspiración en el reino de los vegetales. Se me propone vegetales para que me inspire en las ciencias naturales pero por fuera, como lo siguen haciendo atrasados los funcionarios del adorno y la decoración y como se sigue enseñando anacrónicamente en nuestras pobres escuelas de bellas artes. Hoy el artista en su investigación se aproxima a las ciencias naturales, pero por dentro, se inspira, se apasiona teóricamente, con la física teórica y las ideas y descubrimientos del misterioso mundo del átomo. Es así que los propios descubrimientos en el arte, pueden llegar a servir de intuición en otras zonas teóricas del saber científico. Mi línea experimental en el arte está marcada por este juego de inspiración, de aproximaciones y atención por el estado actual de otras ciencias.

Quiero decir que acepto con verdadero interés creador el estudio de otro Friso, de otra fachada para Aránzazu, en términos puramente abstractos. Es precisamente lo que no se me permitió en un principio por los arquitectos (y creo que con acierto) al ponerme como pie forzado, para no perder contacto con nuestra popular realidad, el tema para mi trabajo, de un Friso con los Apóstoles. Estos Apóstoles están hechos con otros factores, que hacen de ellos solución estética, no solución de un tema por fuera, de unos Apóstoles solamente por fuera, con su anatomía, en las ciencias naturales.

En 1958 concluí una experimentación en la que trataba de silenciar la expresión, con un espacio callado. Podría ilustrarlo desde lo religioso, no con la poética figurativa de San Juan de la Cruz, pero sí con su mística final, que alcanzó estéticamente (y que entonces comprendí) por el mismo sistema de exclusiones o encadenamiento de nada (de no figuraciones) como yo he procedido en mi Ley bifásica de los cambios para la expresión, pasando de una expresión física a una metafísica, de una fase hablante a una progresivamente callada, de un lenguaje que habla a un lenguaje que escucha, hasta la imagen por resonancia, de Dios, en un vacío. Y bien (pienso en lo religioso: Dios creó la Luz): quizá este Vacío resonante, esta luz espiritual, sea la estructura íntima de la Materia, del Universo.

“¿Qué es la Materia? Es que es la energía espiritual?” se pregunta Costa de Deauregare en su libro reciente sobre el Segundo principio de la ciencia del tiempo, explicando las últimas investigaciones sobre la estructura fundamental de la materia en el Centro Europeo de Descubrimientos Nucleares con sede en Ginebra.

Dice San Juan de la Cruz: *Su claridad nunca es oscurecida / y sé que toda luz de ella es venida, / aunque es de noche. / La noche sosegada / la música callada / la soledad sonora.*

De estas imágenes podríamos afirmar lo que en el Grupo de investigadores de Ginebra se afirma sobre las últimas partículas elementales descubiertas en el núcleo del átomo: que no son tantas sino las mismas en estados distintos de resonancia o en sus correspondientes antipartículas y cuyo estudio les lleva hasta la antimateria y el antimundo. Exactamente como ya en el arte hemos llegado al antiarte, a la antiestatua. Ya en mi libro “Quousque Tandem” he tratado de explicar este sentido afirmativo de superación y conclusión estética, que debemos entender en esos términos. En este sentido (y ya se entiende) tendría que calcular la conclusión ésta en la que el Friso se borraría en una resonancia vacía.

1) Al operar en este tratamiento del Friso con una corriente-acción que lo deshace pero empleando un juego de interrupciones de esta acción, son las interrupciones las que nos proporcionarían los estados formales definitivos (El escultor tiene en su taller esculturas en las que ha experimentado estudios de esta naturaleza: narraciones en continuidad irracional o informalista, estados en continuidad temporal con serie de interrupciones). Este nuevo Friso así interrumpido, en mi acción de deshacer, sería estéticamente un estado expresivo a punto de apagarse, de convertirse en un silencio. Sería una cavidad incompleta, una parte expresiva y otra receptiva.

En resumen, decidido, expongo:

LA PRIMERA SOLUCIÓN NUEVA. La 1-b) El Friso actual desaparecería totalmente. La obra podría resultar extraordinaria, me apasionaría emprenderla. Me llevaría un tiempo estudiarla. No creo que costaría más que la actual. Pero necesitaría inmediatamente un nuevo contrato. Pero considero que no correspondería a Aránzazu, a nuestro medio empobrecido culturalmente. Iría bien, podría funcionar en un lugar público, con proyección estética y religiosa, de una gran ciudad. Iría bien en algún lugar de la Ciudad del Vaticano.

LA SEGUNDA SOLUCIÓN NUEVA, la 2) El Friso actual desaparecería a medias. Mejoraría el Friso anterior, muy posiblemente, pero tendría que realizar nuevo contrato, ya que me obligaría a un período de estudio que atrasaría la ejecución y aumentaría considerablemente el costo de la obra, a la que se agregaría metal fundido por un sistema de encofrados para el juego formal de las interrupciones. Este proyecto me atrae más que el anterior, podría resultar sensacional para Aránzazu.

MI SOLUCIÓN ANTIGUA, la que he venido a realizar. Sin ninguna duda es la solución más seria

y verdadera para Aránzazu. La que está aprobada y contratada. La que yo no tengo más tiempo para discutir. Ni fundamento entre nosotros nadie para atacar. Irún, domingo 12 de julio, 1964.”

En la entrevista entre Oteiza y el Obispo, Lorenzo Bereciartua le indica que en la reunión no le mostraron la fotografía de los apóstoles, y que le hicieron creer que sería una decoración vegetal, como de plantas. Indica que se enteró de que instalaría el Friso de los apóstoles en un artículo publicado por la revista “Zeruko-Argia”. Oteiza se ofreció a mostrarle la verdad y su obra en Arantzazu:

-15 julio⁸⁷. A Arteche: mi entrevista con el Obispo

“Irún, viernes 15 de julio de 64. Querido Arteche, ya quisiera acertar a explicarte mi impresión de nuestro Obispo. Lo que tú puedes hacer hoy por nuestro País, políticamente, es mucho. Tú verás cómo. Ayúdame con tu atención a comprender lo que quiero explicarte. Es difícil para mí esforzarme en no soñar, para parecer real, cuando la realidad, nuestra inmediata y diaria realidad, es un fantástico sueño que perdemos, por nuestra incapacidad para soñar, que es exactamente incapacidad para vivir, incapacidad política para sobrevivir hoy.

La *entrevista*. Quise ser el último de los que recibió ayer (los detalles te contaré luego. Voy al grano. Quiero fijar lo sustancial de la cuestión. Vive aislado, de ceremonia en ceremonia. Escapó un rato, en la tarde de ayer, a Vidania, como un perro viejo y desconfiado, al txoko). ¿Por qué es zorro nuestro aldeano? Porque su inteligencia no puede funcionar de otro modo, al faltarle la seguridad que da el conocimiento cabal, la información, la cultura, que no tiene. Creo que se estableció entre nosotros una inmediata corriente de simpatía. Creo que tú y yo, hemos sido dos de los poquísimos, si ha habido algún otro, que le hemos hablado con directa rapidez y sinceridad. Le dije: V.E. puede ser el hombre providencial en estos momentos políticos, no solamente en el religioso, de los vascos. No tenemos un sólo hombre para nuestro gobierno. Si no es vasco, no sirve, no conoce, no ama, a nuestro País. V.E. tiene 2 grandes condiciones fundamentales para un gobernante: bondad y rectitud. Le falta una tercera: inteligencia política, quiero decirle, técnica para una rápida y objetiva información que le permita decidir como un hombre bueno y fuerte. Ni amigos ni enemigos le hablan a V.E. con claridad. El servilismo y las medias palabras, la mentira, es el resultado lamentable de esta paz sin libertad.

Aránzazu para el Obispo. Me emocionó su lamentación sobre la manera que se le había informado sobre lo que yo tenía que hacer en Aránzazu. Preguntaba y no entendí nada en la Comisión. Habrán creído que yo era tonto. Le mostré las fotografías que me dio el P. Goitia y que él mostró en la reunión. Al mostrarle los Apóstoles me dijo: “No, ésta no me la mostraron. Me hicieron creer que sería algo como una decoración de plantas”. Mi primera noticia de que eran Apóstoles fue en “Zeruko-Argia”, y avise al P. Goitia que eso no era lo que me habían dicho. Además, firmé el Acta sin estar redactada y no la conocía hasta unos días después. Bien, Sr. Obispo (Itziar me vio por los cristales que yo me echaba las manos a la cabeza. Era en este momento), así que le engañaban. Pero así no se pueden tomar decisiones. Si a mí me consultaron para saber si no iba a cambiar el Friso de los Apóstoles, porque le iban a pedir como definitiva esta solución que yo no estaba dispuesto a cambiar, ¿qué Friso es el que he venido yo ahora a realizar?

El domingo próximo en Aránzazu. Va el Obispo. Me ofrecí para mostrarle el boceto y las piedras ya preparadas. No creyó necesario. Le dije que le diera una buena reprimenda al P. Goitia por no hablar claro. Que la autorizase a que yo haga el Friso. Y que si que creía en conciencia que

no debiera ser éste el Friso, que se lo dijera también. Que yo presentaría mi reclamación a los Franciscanos. Y que este asunto volvía a la situación que hoy le corresponderá. Pero que creía que debiera ordenar a quien él crea que debe hacerlo, una ficha inmediata sobre Aránzazu, sobre mí, sobre el “Quousque tandem” del que no sabía nada. Hay que saber rápidamente y todo, le dije. Hay que gobernar, necesitamos gobierno desde los vascos. Que obligue a amigos y enemigos

(me he interrumpido para sacar copia de tu carta y la he puesto en el correo para el P. Goitia con quien acabo de hablar por teléfono, le he avisado que espere bronca del Obispo y que del P.Goitia depende todo)

a mostrarle desnuda la verdad, la de cada uno pero sin tácticas ni cataplasmas. La verdad tiene una forma, y de otra forma, será otra la verdad, otra verdad. Etcétera. Pero, querido, Joshé, voy a esto: hay que preparar con urgencia unas NORMAS PARA NUESTRA CONDUCTA POLÍTICA”.

Oteiza le cuenta a Jesús María Talavera su situación desde que regresó a España, los libros que tiene pendientes, y su intención de crear un centro de investigaciones estéticas. En relación a Arantzazu muestra su desolación:

- 5 de agosto. Carta⁸⁸ al amigo Talavera⁸⁹ con mi última propuesta a las autoridades civiles

“Querido amigo Talavera, me acabas de hablar por teléfono, me pides para mañana una nota sobre la situación de Aránzazu, para ayudarme. Me pongo a hacerte esta nota, te agradezco profundamente las gestiones que ya estás haciendo para ayudarme, pero siento antes como una necesidad de sincerarme contigo [...].

De Aránzazu no deseo ni oír hablar. Me he quedado por Aránzazu en la calle, con mi segundo contrato en la mano y sin una explicación por parte de los frailes. Esta cobardía, esta irresponsabilidad, esta forma de callarse y abandonarme, se produce una desilusión definitiva. Qué amargura estoy sintiendo, Talavera, no por mí: se ha destruido al hombre en nuestro país. Ya, aunque se nos diera toda la libertad, no sabríamos qué hacer con ella [...].

Voy a prepararte la nota que me pides. Me he acostumbrado, solo, a refugiarme con esta maquinita y así suelo saber lo que pienso. Ahora sé lo que estoy pensando, lo que aún no sé es si debo romper esto que acabo de escribir. Seguramente que no. Te lo mostraré. Y voy a buscar también mis cartas al Obispo”.

De nuevo, el 11 de agosto Oteiza escribe⁹⁰ al P. Goitia, comentándole que está pensando en emprender acciones judiciales, y le comunica que su hermano Antonio ha ido a ver al Obispo:

-11 de agosto. Antonio Oteiza visita al Obispo Bereciartua

“Te rogué en mi carta 22 de julio, para que me ayudases a encontrar la solución a mi situación creada por la extraña prohibición última. Creo que por tu parte hubiera sido fácil. Pero todo lo hacéis difícil. No debáis haberme impedido subir a Aránzazu. Hoy Fray Germán de San

88 Archivo Museo Oteiza FD-495.

89 Talavera escribió en 1962 el artículo de prensa: TALAVERA, Jesús María, “Otra lanza por Oteiza y por algunos más”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 4 de agosto de 1962. Consultar el anexo de prensa.

90 Archivo Museo Oteiza FD-439.

Sebastián, capuchino, escultor, ha visitado al Sr Obispo y le ha dicho que tenía permiso de sus superiores para trabajar conmigo en Aránzazu. Necesitaba saber si iba a prolongarse esta situación pues tenía que dar cuenta del tiempo que llevaba esperando. El Obispo ha guardado silencio. El fraile le ha dicho que era mi hermano. El Obispo le ha contestado que en conciencia no puede decirle nada. La respuesta de mi hermano ha sido retirarse.

Hablé con mi abogado a quien veré mañana en Bilbao. El me dirá si debo subir a Aránzazu a cumplir con mi contrato o debo proceder a la reclamación judicial de mis derechos. Los dos Obispos vascos, en San Sebastián y Bilbao, están obrando injustamente contra nuestro país. La hora justa de la desobediencia ya ha llegado para algunos de nosotros. La hora de romper silencios culpables y de responder con la conciencia y la acción. La reunión de mañana en Bilbao es para tratar con sacerdotes vascos de las medidas urgentes que vamos a tomar. Ya tuvimos una primera reunión en Elanchove el domingo, después de una más amplia, pública y preparatoria, en esa misma mañana en Guernica”.

Efectivamente Antonio Oteiza, de la orden de los capuchinos, fue a hablar con el Obispo. Lo ha dejado por escrito en la entrevista que ha realizado con motivo de esta investigación:

“Se aprueba, se desaprueba, muchas palabras e incomprensiones por aquellos días. Por mi parte, creí que podía interceder en algo ante el Obispo Bereciartua, y fui a verle. No hubo solución, ni tampoco razones para tanta prohibición”.

Los cinco primeros escritos que acabamos de transcribir, aparecen publicados en su libro *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, finalizado en 1966, pero en este momento el Ministerio de Información no autoriza la aparición y no será publicado hasta 1983. Por tanto, cuando Oteiza lo escribe, su estatuaría seguía sin ser instalada en la fachada, este hecho, y concretamente la paralización de 1964, es mencionado en los siguientes apartados:

“Dos veces me han quitado mis piedras de los Apóstoles de Aránzazu, la primera vez en castellano, la segunda vez en vascuence. Todo lo que hemos perdido lo hemos perdido dos veces, una en castellano y en definitiva en vascuence. En todos los idiomas morimos cuando callamos⁹¹”

Dentro del epígrafe “4ª Conferencia: Situaciones en el instante”, Oteiza señala:

“Solamente os voy a enumerar el tipo de acontecimientos que he vivido en estos últimos 4 meses, que habéis vivido vosotros, sin sospecharlo, conmigo []. Estos acontecimientos, estos proyectos, no cristalizaron, no se han producido. Os parecerá inútil hablar de lo que no ha existido. [...]

1) Esculturas de la fachada en la Basílica de Arantzazu.

La ejecución de la fachada de Aránzazu, interrumpida por el Obispo de Guipúzcoa hace 10 años y luego prohibida por Roma, se reconsideró últimamente y se permitió su conclusión. Pero al disponerme a subir a Aránzazu para concluir mi trabajo, se me prohíbe hacerlo y hasta se prohíbe la información pública de esta nueva prohibición.

La oposición a Aránzazu es exclusivamente vasca, se comprueba en esta segunda prohibición, la constituye una minoría la más reaccionaria, la más torpe y cobarde, de nuestro País, pero

91 Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, edición crítica. Op. cit. p. 21.

también la única que cuenta con fuerza o consentimiento del régimen actual y que despótica y caprichosamente sigue reteniendo nuestro afán de vida. La medida de su fuerza sigue siendo la de nuestra debilidad. Yo sigo firme en no rectificar mi proyecto primitivo y últimamente he decidido, como representante de esta situación concreta de los aristos vascos, del arte religioso vasco, no reconocer en estas relaciones la autoridad de este Obispo en Guipúzcoa.

Al quedar así definida esta situación por mi parte es cuando esta situación en lugar de estancarse entra en juego con otras decisiones que en nuestro País se van produciendo. Hay un encadenamiento de las decisiones que es el signo positivo de lo que está vivo, frente a lo que morimos, que es de indecisiones”.

El 20 de julio, el P. Goitia escribe⁹² a Oteiza pidiéndole comprensión hacia el Obispo, y esperar cierto tiempo para que la situación se pueda resolver. Le recuerda la cantidad económica percibida anteriormente, en los años cincuenta, algo que a Oteiza le incomoda.

“Hablé largamente con el Sr. Obispo. El Prelado no se percató durante la reunión del Jurado de que en el friso iban figuras humanizadas. Y esto, en la apreciación de su decisión y de su firma, ciertamente deben tomarse en seria consideración. Creo debemos respetar este involuntario fallo y ser indulgentes con la responsabilidad de su conciencia precisamente favoreciendo cuanto tienda a una ulterior formación de su juicio en orden a la fachada.

Yo le veo en una disposición imparcial y nada apasionada; pero naturalmente quiere un ulterior asesoramiento y serena maduración de su juicio en orden al asunto. A este fin se va asesorar de diversas personas, una de ellas el Sr. Obispo de León, en su cualidad de Presidente de la Junta Nacional de Arte Sacro. El Sr. Obispo de León ha mirado siempre con simpatía la obra de Aránzazu, y concretamente se ha manifestado encantado con la solución del ábside.

Yo, por mi parte, he tratado de hacerle ver que en Guipúzcoa el asunto de Aránzazu está demasiado envenenado para poder escuchar y hacer caso a cuanto se diga. Desde este punto de vista me parece que el Sr. Obispo se ha dado cuenta del valor tan relativo, por no decir nulo, que pueden tener todas las propuestas.

Querido Jorge, es preciso una espera, pero serena y en modo alguno tumultuosa. Todo lo que tienda a resolver el asunto en las presentes circunstancias, yo estimo sería desastroso y fatal. Tú estás bien convencido de cuanto los franciscanos de Aránzazu, y concretamente este tu servidor, han hecho por ti y por la obra. Comprendo igualmente lo que podrás legítimamente alegar en orden a los contratos de Madrid, etc. Tú eres de los pocos que todavía justamente estimas que lo económico es un valor muy inferior a otros en la escala de los valores. A este particular piensa en lo que nos sucedió a nosotros hace diez años; y ello no obstante, en nuestras conversaciones para la firma del nuevo contrato nunca te mencioné las 200.000 pesetas y pico que recibiste entonces [...]”. [Buscar contrato=no entiendo esto ?⁹³

El 22 de julio Oteiza escribe⁹⁴ al P. Goitia, le comenta su situación económica y los compromisos que ha tenido que abandonar para comenzar de inmediato la obra de Arantzazu. Le propone dos soluciones económicas, ambas suponen un adelanto por parte de los PP. franciscanos, hasta que se produzca la autorización por parte del Obispo:

“A los dos meses justos del Acta firmada con la autorizada para mi conclusión de la fachada desde aquel mismo momento, sabes que comprendí la necesidad de volver a mi trabajo inmediatamente y me puse a desocuparme de todos los compromisos [...].

92 Archivo Museo Oteiza FD-23 y FD-8349.

93 El texto entre corchetes a parece manuscrito con esta anotación de Oteiza.

94 Archivo Museo Oteiza FD-494 y FD-8350.

Pero, bien, todavía no hemos pensado que tendríamos que comunicar esta nueva desautorización, a los arquitectos, a cada uno de los miembros de la Comisión que asesoraron al Sr. Obispo y firmaron el Acta

En fin, me encuentro sin salir de mi asombro por lo sucedido. No puedo ni comentarlo. Intento esta reflexión contigo, la comienzo aquí, no podría quedarme aquí solo pensando, no sé qué es lo que tengo que hacer, te estoy consultando, te ruego me ayudes”.

En el siguiente escrito, Oteiza trata de buscar una explicación a por qué el P. Goitia menciona en su carta del 20 de julio, las 200.000 pesetas que recibió entonces, señalando “encuentro más apropiado que me hubiese recordado que no cobré lo que faltaba y que no me dejaron terminar. Y que no hubo indemnización de ninguna clase”.

“(Pienso con mucha pena, para mí solo, en una primera conversación con el P. Goitia, cuando se disponía a reunir la Comisión que aprobase mi Friso, que me proponía que yo dijese una cosa y que luego haría otra. Yo le desautoricé. No me debió hacer mucho caso, pues el Obispo (tengo que creerle) entendió de un Friso pero no se le debió de explicar exactamente (ahora lo comprendo) cual era mi Friso. ¿Dónde se inicia la verdadera culpabilidad en esta nueva prohibición? Respuesta: Creo en mi País Vasco de los que hoy no pueden hablar. Pero si algún día hablan como los que hoy pueden hablar, pobre País aunque hable materialmente con la boca su idioma, para lo que va a hablar, más vale que se nos recuerde como un pueblo muerto pero con honor)”.

Oteiza escribe⁹⁵ una carta a Sáenz de Oíza, en una fecha cercana al 25 de julio expresando su situación anímica y económica:

“Entretanto espero una noticia final de los frailes de Aránzazu. Goitia se refugió agotado en su celda, que precisaba un descanso. Bien, y yo qué? Tengo que retirar mi depósito de 10 mil pesetas para el 2 caballos, ahora necesito el depósito y no los 2 c.v.”.

El 27 de julio, el P. Goitia vuelve a escribir⁹⁶ a Oteiza, le comenta que desde que recibió su carta, ha querido hablar con su superior provincial, pero que no ha sido posible. Sorprendentemente escribe:

“Te agradecería me mandes, si tienes ahí, la foto grande de la Asunción que va en la parte alta de la fachada, pues la necesito para dar nuevos pasos en pro del asunto”.

En el archivo personal del escultor encontramos un escrito⁹⁷ fechado en julio de 1964, que aunque no se indica el día, por el texto se deduce que debió escribirlo a finales de julio. Lo redacta Oteiza para precisar dos cláusulas de aquel contrato que habían redactado inmediatamente después de la reunión del Jurado, y que referencia Oteiza en LOS HECHOS en varios puntos, concretando que el 14 de junio le entrega el P. Goitia una copia del contrato para estudiarlo:

“9) CLAUSULA APARTE PARA PRECISIÓN DE LAS CAUSULAS 3 Y 6

Los motivos: a) El atraso imprevisto por retención, por parte del Sr. Obispo, de la autorización para comenzar el trabajo.

b) Las dificultades para fijar una cifra total justa, por parte del escultor, hasta no tener ciertas comprobaciones que en el primer mes de trabajo las obtendría. Es por ello que el contrato

95 Archivo Museo Oteiza FD-1103.

96 Archivo Museo Oteiza FD-24 y FD-8348.

97 Archivo Museo Oteiza FD-8516 y FD-8518.

que debió quedar firmado el 1 de julio, no lo estaba literalmente al retrasarse la autorización, cuando ya el escultor actuaba dentro del contrato y había contratado a sus primeros colaboradores.

En consecuencia, las precisiones que en esta cláusula propone el escultor, afectan a la duración de su trabajo y al costo definitivo:

SOBRE LA FECHA DE ENTREGA (CLAUSULA 3)

El escultor hará todo lo posible para cumplir en las fechas fijadas en el contrato, pero de resultarles imposible, se le concederá por parte de la Propiedad, un mes más, el que hemos perdido.

SOBRE LA CANTIDAD QUE RECIBIRÁ EL ESCULTOR (CLAUSULA 7)”.

En este punto hay que incluir otro documento sin fecha, que por el texto y las referencias a cuestiones económicas, se podría contextualizar en este momento. En él, Oteiza muestra su cansancio ante la situación, y las diferencias que encuentra entre el primer momento de Arantzazu, con el P. Lete al frente, y el actual, con el provincial Benito Mendía. Establece nuevas condiciones para reiniciar el trabajo y apunta la posibilidad de emprender acciones legales por los daños que le han causado.

“En qué condiciones reanudar en Arantzazu?

-Yo establecí las condiciones de mi trabajo con el P.Lete, creyendo que el P.Lete y los PP Franciscanos de Arantzazu era una misma cosa y que ambos representaban y defendían al pueblo guipuzcoano.

Me equivoqué:

El actual P Provincial es contrario al P. Lete y la Orden no es lo que yo creía respecto al pueblo guipuzcoano.

Ni las condiciones de mi trabajo han merecido la consideración y el agradecimiento que el P. Lete expresó, ni se me ha respetado ni defendido.

Pues bien, quebrantado mi compromiso, yo ahora restableceré mi trabajo en las condiciones diferentes en que nos hemos situado.

Si el P. Omaecheverría cree que cobro demasiado y nadie le ha sacado de su error; si nadie se ha planteado el derecho a la indemnización que me corresponde por daños y perjuicios causados por el incumplimiento de nuestro contrato; si se ha llegado al punto de desconsideración, como representantes legítimos de la escultura guipuzcoana, a negarme incluso la continuación en el trabajo en las condiciones en que estaba, es decir a pagar la hospedería como un turista cualquiera si deseo continuar en Arantzazu; si se ha llegado hasta olvidar que he dejado mi taller y mi casa para encerrarme en Arantzazu para la terminación de mi trabajo; en fin, si hemos llegado a esta absurda e injusta situación, yo debo estar ya muy cansado para seguir tolerando semejante estado ofensivo de mis intereses espirituales y materiales.

Decido en consecuencia:

1º retirarle de Arantzazu, reservándome el derecho a proceder en mi defensa por las vías legales que crea oportunas.

2º no reanudar el trabajo más que en nuevas condiciones que desde el principio habré e restablecer sin sentimentalismos por mi parte que no han sido correspondidos, y con la objetividad de cualquier trabajo o negocio corriente en que un escultor plantea y valora

su ~~trabajo~~ obra. (Resultará bastante más caro mi trabajo, pero el escultor ni seguirá perjudicándose, ni los PP Franciscanos desempeñando varios papeles en el limbo maquiavélico de sus caprichos o de sus debilidades)

Estas nuevas condiciones se refieren al tiempo inconcreto en que podré yo ocuparme de mi trabajo y al dinero que habré de percibir por él que será rigurosamente medido por el escultor.

La única concesión que puedo hacer es tasar en 100 mil anuales mi trabajo y para reanudarlo ponerme al día, contabilizando el tiempo perdido por parte de los PP.

Es necesario rehacer todo. Yo reconozco haberme equivocado.

He creído que el espíritu del P.Lete era el espíritu de la Orden Franciscana de Aránzazu, en relación con Guipúzcoa y con nuestra época [...].

Me he equivocado en todo y comprendo que debo rehacerlo todo. Pero como por el momento nada tengo que hacer en Aránzazu, voy a intentar fuera de Aránzazu trabajar para poder vivir. Cuando ustedes me necesiten y yo pueda, reajustaremos nuestras cuentas”.

La respuesta del P. Goitia no se hace esperar; escribe⁹⁸ el 15 de agosto intentando convencer a Oteiza para que renuncie a la vía judicial para resolver los temas económicos y de las consecuencias que tendría para él, esa reclamación. También hace referencia a lo que representa para Oteiza la obra de Arantzazu:

“He recibido la tuya. Por una parte comprendo humanamente tu actitud, pues te toca sufrir demasiado con la fachada de Aránzazu; no obstante, creo debemos enfrentarnos con la realidad de una manera que permita esclarecer el asunto.

Nadie puede olvidar, y soy el primero en ver claro respecto al particular, que hay un perjuicio material y daños de orden temporal ocasionados al artista, aspectos del problema que se plantean moralmente ante la conciencia de todos nosotros. Es una faceta que nos impone la obligación de hallar una solución la más rápida posible al problema [1ª comprensión]⁹⁹. Lo que me indicas en la tuya en orden a los abogados, etc. puede favorecer a la solución que buscamos? Yo estimo que no. Se podrá llegar a una sentencia judicial que imponga al Sr Obispo o a la Propiedad el resarcirte los daños materiales: pero se conseguirá lo que, a mi modo de ver, es lo fundamental: que realice Oteiza la fachada de Aránzazu? Es lo que yo temo, y mucho, siguiendo el camino que parece intentas emprender. [desviaciones]. En la obra de Aránzazu, sobre todo teniendo en cuenta lo que representa, el aspecto económico es el valor que menos puede primar, y bien sé que tú mismo eres de esa opinión. Claro está, también de pan vive el hombre ; por ello te decía que esta faceta del problema debemos tenerla presente nosotros, y en el orden moral de la conciencia. Ello nos impone la obligación de estudiar una solución la más pronta posible. [no la queréis]. Pero si tú emprendes el camino que indicas en la tuya, crees nos haces un favor y te haces o, por el contrario, no nos entorpeces en la búsqueda de la solución?. [...].

Estimo que jurídicamente podrás conseguir a lo más la indemnización del dinero, pero y el resto, que es lo fundamental? Y si esto último se pierde, hemos perdido nosotros mucho y tú, en tu vida artística, mucho más. [...].

De ahí que yo te recomendaría un poco de serena espera [...].

98 Archivo Museo Oteiza FD-17 y FD-8342.

99 Entre corchetes anotaciones manuscritas de Oteiza.

Te digo sinceramente; éste es el único camino que yo veo. Y espero se seguirá, a no ser que las circunstancias nos vuelquen por derroteros insospechados que temo nos lleven al fracaso, al menos en el orden artístico [velada amenaza no haga yo Aránzazu].”

En el archivo del escultor se conservan dos escritos¹⁰⁰ en los que Oteiza indica que no quiere contestar a la carta del P. Goitia. Pensamos que puede referirse a la carta citada anteriormente. En ambos, critica duramente al clero por no saber representar su papel de guía espiritual y religioso del pueblo vasco. En el segundo, aunque hacia la mitad del texto aparece la fecha junio, 1, por el contenido pensamos que podría tratarse de una respuesta de la carta anterior del P. Goitia:

“insensibilidad espiritual para vivir la hora cultural y social del país

Me ha horrorizado esta carta porque carece del mínimo interés cultural por nuestro pueblo, de la mínima comprensión cultural para tratar de los intereses espirituales de nuestro pueblo. NO LE HE CONTESTADO

he sentido vergüenza de que el P.GOITIA conozca el sentimiento que me ha producido, la incapacidad espiritual que veo en él, en general en todos nuestros religiosos, para volver a interesarse por la vida cultural, por el alma actual, de nuestro pueblo.

no puedo seguir tramando con el P.GOITIA

buscaré el dinero que necesitan, en la Caja de Ahorros o donde sea, para cumplir como debo mi trabajo

Irún, junio 1 P. Goitia,

No contesto a su carta, Su carta no tiene contestación./ Por primera vez me ha hablado usted con brutal sinceridad. Gracias. Pero ahora para reanudar el dialogo prepárense ustedes antes, para afrontar puntualmente / la verdadera situación con la responsabilidad ante nuestro país esta cuestión de Aránzazu nos exige.

Ustedes tienen la representación religiosa de nuestro país. Nosotros la artística. Este no es un pleito privado. Será muy útil examinar la rectitud de los comportamientos en Aránzazu.

Yo no soy un particular escultor que se arregla o no en un particular trabajo. ~~Hoy Si vivimos en la tierra hay que~~ Dejo esta carta, no aguanto imbéciles”.

Oteiza expresa en algunos textos su falta de libertad y se rebela contra el régimen español diciendo que está destruyendo al País Vasco, al arte y a la cultura. Transcribiremos un texto conservado en su archivo¹⁰¹:

“Indirectamente al Sr. Ministro de ED Nacio

Directamente a los Sres

~~Excmo~~ Sres GRATINIANO NIETO, Director de Bellas Artes, Madrid.

100 Archivo Museo Oteiza FD-8381 y FD-8382.

101 Desconocemos si finalmente se envió el escrito, pero sí hay constancia en el archivo del escultor de la correspondencia que se intercambiaron en agosto de 1964: José María del Moral y Pérez de Zayas (Delegado Nacional de Prensa, Propaganda y Radio del Movimiento), Juan de Aizpúrua (Subjefe Provincial del Movimiento) y Gratiniano Nieto (Director General de Bellas Artes).

JM^a del Moral ex Gobernador Civil de Guipúzcoa y Director de

Bereciartua Balerdi, Ob de G

P. Provincial de los Franciscanos de Aránzazu

En particular me dirijo a ustedes, porque de algún modo ya me conoce a mí y ~~conocen mi situación ante la prohibición de Ar.~~ porque personalmente están interviniendo para que esta situación creada por la nueva prohibición de Ar. se resuelva a mi favor. Les agradezco la buena voluntad que alguno de Us. parecen mostrar, pero ya no creo en ninguna buena voluntad hacia nosotros los vascos de ninguna autoridad actual española. ~~Me dirijo en general a las autoridades.~~ Envío a ustedes únicamente esta carta, ustedes sabrán

Me declaro en rebelión espiritual y política contra el régimen español que implacablemente está completando la destrucción espiritual del Pueblo Vasco. Desde este instante me opondré con todas mis fuerzas y con toda mi alma y mi vida a esta destrucción, dentro de la que es un ejemplo clarísimo la destrucción de mi vida personal entregada fervorosamente al servicio del arte y la cultura de mi pueblo vasco y al servicio del ~~la expresión~~ régimen que oprime a España actual, en el sector cultural que pretende mostrar una buena voluntad que y ya a mí no puede engañarme ni distraerme más tiempo”.

El 29 de julio de 1964 Oteiza escribe¹⁰² a Italia a los profesores Gerardo F. Dasi y Giulio Carlo Argan en relación a la exposición¹⁰³ que bajo el título “España libre. Esposizione d’arte spagnola contemporanea” presenta a artistas antifranquistas. En relación a Arantzazu señala:

“Y si algún artista en España ha sufrido en totalidad y en continuidad esta falta de libertad, he sido yo. Y no estoy de acuerdo con esta Exposición. Ahora mismo, en estos días en que se me ha llamado para concluir las esculturas para la fachada de la Basílica de Aránzazu, que hace 10 años me fueron prohibidas por la Iglesia, ahora que me acababan de levantar la prohibición, han vuelto a prohibirme. No estoy seguro de que esta prohibición no esté relacionada con mi participación en la Exposición de ustedes. No estoy seguro de nada”.

Podemos concluir que en 1964 la paralización provocada por el Obispo Lorenzo Bereciartua, continúa adelante. Por las palabras del P. Goitia parece que debió trasladar la consulta al Obispo de León, Luis Almarha, en su calidad de Presidente de la Junta Nacional de Arte Sacro, pero no hemos localizado datos sobre su posible respuesta.

102 Parte de esta carta se incluye en el aparatado dedicado a Italia que el artista publica en Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 159-169.

103 En Oteiza, Jorge. Ejercicios espirituales...Ed. crítica, 2011, p. 1095 indica: “Exposición celebrada en Italia titulada «España Libre. Esposizione d’arte spagnola contemporanea», organizada por el crítico italiano Giulio Carlo Argan. Inaugurada en la ciudad de Rimini el 1 de agosto de 1964, con carácter itinerante durante 1964 y 1965 por Florencia, Ferrara, Regio Emilia y Venecia. Oteiza conservó en su biblioteca dos catálogos de la Exposición FB-294 y FB-5917, en los que se recogen, además de una breve biografía, fotografías de dos de sus obras: Conjunción triple vacía (1958) y Fusión de dos poliedros abiertos definiendo 3 vacíos (1957)□. Ver también pp. 139-145.
- En Verginiolle Delalle, Michelle. Palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, pp. 185-186.

9.4.2. LA POESÍA SOCIAL

Por último, y para cerrar esta serie de acontecimientos fechados en 1964, incluimos el emotivo poema que el escritor y poeta Gabriel Aresti incluyó en el libro *Harri eta Herri*¹⁰⁴, ofreciéndole el largo poema Q al escultor Jorge Oteiza.

“ Q): A UN PROFETA (QUERIENDOSELO EXPLICAR A J.O.)

[...]

Yo no conozco al escultor Jorge de Oteiza,
pero he visto tantas veces sus piedras,
sus apóstoles,
tumbados
a la orilla de esa difícil carretera
como si fueran
el cadáver de una rata aplastada por un carro
o el esputo de un tuberculoso,
que todavía
no puedo
quedar de acuerdo con los fariseos;
hasta que no vea esas piedras en su sitio
no comulgaré
con ruedas de molino.
Mi comunión será
de carne
y sangre.
A ver cuándo llenan de una vez
esa cara de piedra,
pues parece
sin dientes y sin muelas el rostro arrugado de una vieja,
y si no,
dándolo por muerto,
le colocan
un sudario morado,
para que
el semblante del cristiano vasco
no se amorate
de vergüenza.

[...]

Verdad es que yo no comprendo
la escultura de Oteiza,
pero yo soy un hombre sin cultura,
y ello no es de extrañar.
Pero Jorge de Oteiza comprenderá mi poesía,
sin duda alguna,
porque cosa más fácil no ha salido
de la mano

104 Aresti, Gabriel. *Harri eta Herri*, Bilbo, Bilboko Udala ; Bizkaiko Foru Aldundia ; Susa, 1986. Pág. 96-149. Biblioteca de Jorge Oteiza FB-5583. Con este poemario obtuvo el premio Loramendi de poesía vasca en 1963, y se publicó en 1964. En 1968 obtiene por este mismo libro el Premio Nacional de Literatura “José María de Iparraguirre”.

del hombre.
Para comprender la escultura de Jorge de Oteiza
se necesita vista larga,
pero para comprender mi poesía
no se necesita
oído largo,
acaso
porque él esculpía para listos,
y yo
escribo
para
los tontos.
Mi poesía es muy barata,
la tomé de balde
de la boca del pueblo,
y de balde la devuelvo
a la oreja del pueblo.
[...]
Yo no creo que la tierra
pueda hablarle
a nadie,
pero sin embargo
el otro día me dijo un hombre honrado,
que Jorge de Oteiza,
antes de imaginar el monumento al P. Donosti,
habló
con la tierra
de los cromleches,
porque en la tierra quedan
no solamente los huesos de los hombres y de las mujeres,
sino también
sus pensamientos y sus sentimientos.
Jorge de Oteiza
habló con la tierra;
yo no creo semejante cosa,
pero sin embargo
sé
que es verdad.
Porque Jorge de Oteiza no es un hombre,
porque Jorge de Oteiza es un superhombre;
en este último tiempo me han traído al pensamiento
de que él
es un
profeta.
Antiguamente
a los profetas
los mataban
a pedradas.

Hoy en día,
a desprecios,
a desamores
y
a ostracismos.
Yo no sé cómo Jorge de Oteiza
ha aguantado
hasta el momento
tanto
desprecio.[...]

9.5. 1965. CONCILIO VATICANO II

En 1965 se clausura el Concilio Vaticano II, que expresa la voluntad de adaptarse a su tiempo y la apertura de la Iglesia a nuevas formas de arte. La *Constitución Sacrosanctum concilium sobre la sagrada liturgia*, y especialmente los números 123 a 126, pudieron hacer recapacitar a ciertos estamentos religiosos en su relación al arte y los artistas.

El Capítulo VII de esta *Constitución Sacrosanctum concilium sobre la sagrada liturgia*¹⁰⁵ está dedicado a *El arte y los objetos sagrados*, y dividido en los siguientes epígrafes: Dignidad del arte sagrado, Libre ejercicio del estilo artístico, Arte auténticamente sacro, Imágenes sagradas, Vigilancia de los ordinarios, Formación integral de los artistas, Revisión de la legislación del arte sacro y Formación artística del clero. Destacaremos únicamente tres apuntes:

“Libre ejercicio de estilo artístico

123. La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados. [...]

Arte auténticamente sacro

124. [...] Procuren cuidadosamente los Obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte.

Vigilancia de los Ordinarios

126. Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar consulten a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado, y si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46”.

En la clausura del Concilio Vaticano II, Pablo VI dirigió el siguiente Mensaje a los artistas¹⁰⁵:

105 http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html.

“A todos vosotros ahora, artistas, que estáis prendados de la belleza y que trabajáis por ella; poetas y gentes de letras, pintores, escultores, arquitectos, músicos, hombres de teatro y cineastas... A todos vosotros, la Iglesia del Concilio dice por nuestra voz: Si sois los amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos.

La Iglesia está aliada desde hace tiempo con vosotros. Vosotros habéis construido y decorado sus templos, celebrado sus dogmas, enriquecido su liturgia. Vosotros habéis ayudado a traducir su divino mensaje en la lengua de las formas y las figuras, convirtiendo en visible el mundo invisible.

Hoy como ayer, la Iglesia os necesita y se vuelve hacia vosotros. Ella os dice por nuestra voz: No permitáis que se rompa una alianza fecunda entre todos. No rehuséis poner vuestro talento al servicio de la verdad divina. No cerréis vuestro espíritu al soplo del Espíritu Santo.

Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es quien pone alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello por vuestras manos.

Que estas manos sean puras y desinteresadas. Recordad que sois los guardianes de la belleza en el mundo, que esto baste para libertaros de placeres efímeros y sin verdadero valor, para libraros de la búsqueda de expresiones extrañas o desagradables.

Sed siempre y en todo lugar dignos de vuestro ideal y seréis dignos de la Iglesia, que por nuestra voz os dirige en este día su mensaje de amistad, de salvación, de gracia y de bendición.

8 de diciembre de 1965”

9.6. 1966. AUTORIZACIÓN DEFINITIVA DE LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU

El *Informe Secreto* que redacta el P. Goitia en 1968¹⁰⁶ comienza así:

“Sería muy prolijo tejer el historial recorrido hasta Marzo de 1966, fecha en que la Comisión Diocesana de San Sebastián, nombrada directamente por el Sr. Obispo previa consulta conmigo, zanjó definitivamente, y afirmativamente el delicado problema de la culminación de las obras de la fachada de la Basílica de Arantzazu”.

Han pasado casi dos años, desde que el obispo Bereciartua se retractase de lo firmado en aquella reunión del 22 de mayo de 1964, para que la Comisión Diocesana de San Sebastián se reúna, de nuevo con el obispo Bereciartua al frente, y se produzca el fallo favorable a Oteiza. No se ha localizado el acta de dicha reunión, aunque Manolo Pagola¹⁰⁷, indica que debió ser la Comisión Diocesana de Arte nombrada en 1965, y que estaba compuesta por Marcelo Gaztañaga, Canónigo Lectoral de la Catedral; Manuel Lekuona; Juan Pérez-Cuadrado; José María Astigarraga, Párroco de Zarautz; Fausto Arozena, Archivero de la Diputación; los arquitectos, Joaquín Irizar, Manuel Urkola, Luis Alustiza, V. Guibert Azkue y J. M. Encío; Santos Etxeberria, aparejador, decorador.

106 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

107 Pagola, Manolo. Op. cit.; p. 85. Datos localizados en el Boletín Oficial de la Diócesis de San Sebastián, 15 de julio de 1965, p. 291.

La fecha exacta de la reunión también se desconoce, aunque es muy probable que fuese el 31 de marzo de 1966. En una carta que escribe José de Arteche a Oteiza el 22 de julio, apela a su diario, indicando que es “un acta notarial terrible”, en la carta indica:

“Anoche tuve necesidad de requerir mi diario. He aquí el apunte que, impensadamente, me saltó:

31 marzo 1966 “Oteiza viene a verme: –Mis piedras van otra vez a despertarse a gritos. Nunca he perdido contacto con ellas– me dice”.

Volvamos a la grabación¹⁰⁸ del P. Goitia, porque es interesante cómo explica este proceso:

“Y ya pues dice que él no es escultor, y que él ahora es escritor y tal y nada... y claro ahí estuvimos desde el 64 al 69 [...].

Interviene el P. Cándido Zubizarreta: -Hasta el 66, definitiva autorización de la obra de Oteiza por una Comisión Diocesana.

P. Goitia: -Si ese paso se me ha olvidado. Es decir, al final se consiguió que Bereciartua, él teniendo confianza en algunas personas, que escoja en la diócesis de San Sebastián a esas personas a ver que le asesoren si lo de Oteiza está. Ahí también entraba Luis Alustiza”.

También en este momento, la noticia llega a la prensa el 29 de abril, aunque se publica¹⁰⁹ de forma más discreta dentro de una miscelánea de noticias denominada “Cosas de la ciudad, Sirimiri”:

“Y para terminar con arte también, diremos que hemos oído que al fin Jorge Oteiza dará termino a su obra de Aránzazu, esculpiendo los apóstoles tal y como se había planeado”.

El 9 de mayo de 1966 el P. Javier Álvarez de Eulate escribe¹¹⁰ a Oteiza desde Olite expresando su alegría ante la resolución:

“Hace tres días estuvo aquí un fraile de Aránzazu y me dijo que ibas allí el mes que viene, ya sabes que eso me alegra. Yo no sé si iré. Eso depende de mis superiores. Y ellos todavía no me han dicho media palabra sobre la reanudación del trabajo. [] Que sea lo que Dios quiera. Lo que sobre todo le pido es que esta vez la cosa se realice de verdad”.

El 24 de mayo Oteiza escribe¹¹¹ al P. Goitia para decirle que se incorporará a Arantzazu en cuanto sea posible:

“estoy abrumado de obligaciones pero estoy haciendo todo lo posible para desocuparme de la fundamental y poderme concentrar en cuestión equipo y presupuestos y lo antes posible y ponerme en disposición Aránzazu”.

Aunque hasta ahora se ha evitado dejar constancia de cualquier cuestión de tipo económico, en este momento parece que los problemas vienen por este lado, en la misma carta, comenta Oteiza:

“Me envía nuestro amigo Del Moral este recorte que te adjunto pues puntualiza la realidad en la que discrepábamos sobre mi presupuesto. Yo os decía que calculaba que serían de dos a tres

108 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 26'08" al 27'30" y 29'35" a 30'07".

109 “Cosas de la ciudad, Sirimiri: Oteiza finalizará su obra en Aránzazu esculpiendo los apóstoles”, El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 29 de abril de 1966. Archivo Museo Oteiza FH_3152.

110 Archivo Museo Oteiza FD-2028.

111 Archivo Museo Oteiza FD-16.

millones de pesetas. Vosotros me ofrecíais un millón de pesetas, lo mismo que a Lucio Muñoz. Pero el millón percibido por Muñoz es más de un millón y de hace 4 años y por 4 meses de trabajo en Aránzazu. A mí me va a llevar el trabajo en Aránzazu casi un año o el año entero y con un equipo más costoso. Mi propia y personal situación es distinta a la de Muñoz, es nuestro pueblo en cuyo servicio totalmente con mi vida estoy dedicado, el que corre con estos gastos: no me vais a discutir y escatimar y entorpecer con unos pobres números que son lo único que sabe nuestro país y sube al cielo del bosque de chimeneas en que se ha convertido”.

Dos días después, responde¹¹² el P. Goitia. Nos encontramos ante una de sus cartas más duras y directas, en las que le recuerda a Oteiza que la “destrozada economía del Santuario” no está dispuesta a patrocinar a equipos maravillosos, tampoco “nuestro pueblo para comprender el arte y para pagar los millones a artistas que no elevan chimeneas”. La carta se centra en la cuestión económica:

“Que tú puedes pedir más... estás en tu derecho. Lo único que te digo es que quizá conseguirás tú lo que la Jerarquía no ha hecho: impedir para siempre la realización de “tu obra” por excelencia. Y si bien yo he luchado denodadamente para sacar adelante tu obra, pasando muy malos ratos con Obispos y otras personas, estate seguro que en cuestión de dinero no he de luchar tanto, pues es un asunto que me asquea. Lo que sí te recordaré es que no vayas a creer que aquí todos están tan locos como yo en orden a tu obra artística; a bastantes tu obra no les dice gran cosa, y ni mucho ni poco les importaría que la fachada siguiera como hasta el presente o se diera otra solución. Por lo que si apuntas muy alto, no sería de extrañar que perdieras todo. En fin, tú dirás.[...]

De todos modos, espero tu detallado presupuesto, a fin de ver si se puede o no llegar a la firma del contrato. El tiempo pasa y todavía no se ha hecho nada; prácticamente estamos como si nada hubiera acaecido. En fin, tú tienes la palabra”.

Oteiza no responde a esta carta, y de nuevo el P. Goitia le escribe¹¹³ el 15 de junio:

“Pasan los días, y no recibo tu estudio sobre el presupuesto. Me parece que estamos perdiendo mucho tiempo; para que vayan bien las cosas, es preciso adelantar todo esto burocrático, sin lo cual la obra no comenzará. Aún cuando la fecha de trabajo no sea inmediata, si queremos que se comience la obra a tiempo, es preciso ultimar esos otros detalles. Y eso yo sé que cuesta mucho. Por tanto, envía lo antes posible tu estudio sobre el presupuesto, pues sin atar todo esto, la obra no comenzará”.

El 25 de junio Oteiza escribe¹¹⁴ a la Fundación Capa para solicitar que realicen la fundición en bronce de dos de sus obras¹¹⁵, en relación a Aránzazu comenta:

“Ya está nuevamente levantada la prohibición. Solamente que tengo que hacer otra vez el presupuesto puesto que el dinero lo tienen escaso, así como yo el tiempo. Tendré que volver por Madrid para estar con Manolo y contigo, mientras Aránzazu tendrá que estudiar la aportación económica que les falta.

Entretanto, saco ahora un libro y voy resistiendo económicamente como puedo, acabo de vender aquella fundición pequeña”.

112 Archivo Museo Oteiza FD-26 y FD-8346.

113 Archivo Museo Oteiza FD-22 y FD-8345.

114 Archivo Museo Oteiza FD-2027.

115 Se trata de San Francisco de Asís, fundición en bronce, 37 x 13 x 7 cm concebida en 1953 y de Cristo crucificado, fundición en bronce, 21,5 x 14 x 6 cm concebida en 1966-78.

El 1 de julio, Oteiza sigue sin responder al P. Goitia, que en esta fecha, le apremia para que envíe el presupuesto acordado, y le comunica¹¹⁶:

“No recibo carta alguna tuya en orden al presupuesto. Se ve que esto se va a prolongar todavía mucho tiempo. En fin, paciencia.

Como la fecha prevista para terminación de tu obra: la Semana Santa más o menos del año 1967, no va a ser posible de alcanzar, es muy posible que tengamos que disponer de nuevo local para tu trabajo. De hecho, el pabellón donde actualmente están debe hallarse libre para la Semana Santa, pues necesitan trabajar en su revestimiento, etc.

Por ellos, te ruego me digas algo en orden a las fechas, etc. pues ves que los problemas se multiplican: interesa cuanto antes saber todos tus detalles, a fin de que resolvamos donde colocar las piedras para que trabajes cómodamente, etc.”.

El P. Goitia, ante la falta de respuesta de Oteiza y sabiendo que el escultor está resentido, le escribe el 3 de julio para decirle:

“Nuestro común amigo, el simpático Beloqui, me dice que estás muy ofendido. En fin, es lo que nos faltaba a estas alturas. Por lo que me refiere, alguna de las frases mías te ha debido disgustar.

Por lo visto todavía no conoces al P. Goitia. Mi sinceridad, un poco brutal, es proverbial [...].

Mí o mis frases las debes interpretar en el único contexto real que envuelve todo el “problema Oteiza”. El P. Goitia ha sido quien, contra viento y marea, ha sacado a tus estatuas de la caverna neolítica donde se hallaban sepultadas. Porqué? Porque, no obstante la oposición de algunos y la indiferencia de otros, tanto interiormente como exteriormente, he opinado siempre que tu obra es extraordinaria. Los Superiores han confiado en mí, y así se ha llegado a solucionar el problema que hace un año pareció, hasta a los más adictos tuyos, nuestros comunes amigos Pelay y Arteche, insoluble. Esta es la única realidad, querido Jorge; creo tengo sobrado derecho para hablarte con cierta franqueza y rudeza tras los muchos disgustos y quebraderos de cabeza que me ha costado lo solución del “problema Oteiza”.[...]

Tienes demasiada responsabilidad ante el arte y ante Aránzazu, y diría ante la historia, para detenerte en estos momentos en que ha caído la barrera que detenía la obra grandiosa de la fachada.

Tú tienes la palabra. De todos modos, espero tu respuesta, pues creo es lo menos que merezco, tras todo lo que he hecho por tu obra y por tu buen nombre artístico”.

[Contesta Arteche y fui con Pelay e Itziar. Hasta novi. con dinero y si no: solo¹¹⁷].

La documentación confirma que en todo este proceso hubo varias personas fundamentales para que la instalación de la estatuaria en la fachada se resolviera positivamente, concretamente el P. José Goitia, José de Arteche y Pelay Orozco. Dentro de la comunidad franciscana es también relevante la posición del P. Pedro de Anasagasti, director de la Revista Aránzazu desde 1966 y el guardián del Santuario, el P. Jon Zubietta. Hay que destacar la intervención del P. José Manuel Aguilar, de la Orden de Predicadores (Dominicos), que en 1962 era el director del Movimiento de Arte Sacro y desde julio de 1964 fundó y

116 Archivo Museo Oteiza FD-25 y FD-8344.

117 Texto entre corchetes manuscrito por Oteiza.

dirigió la revista ARA, *Arte Religioso Actual*. Así como de Luis Almarcha, obispo de León y presidente de la Comisión Nacional Asesora de Arte Sacro. Algunos testimonios orales comentan que para dar solución a la fachada, hubo movimientos desde estamentos políticos, y señalan principalmente la intervención de Reyes Corcóstegui, alcalde de Oñati, que al parecer estableció diversos contactos políticos para este fin.

En este momento en el que nos encontramos, la obra se ha autorizado, pero Oteiza no da ninguna respuesta a los PP. franciscanos, lo relata así Pelay Orozco¹¹⁸:

“Transcurrieron varios años y, por fin, se autorizó la obra. Pero ahora había que contar con otro inconveniente gravísimo. Resultaba que Jorge, tal vez traumatizado por los largos años de espera con su secuela de amarguras y desilusiones, ya no quería saber nada de volver a Aránzazu. [...] Para él, hacía años que la obra estaba hecha y no se podía empezar a hacer lo que ya estaba concluido. Por otra parte, Jorge opinaba ahora que el vacío para el friso, sin estatuas, era como más hermoso y significativo. Así, vacío y con los hierros destinados a sujetar los bloques de piedra, tal y como habían quedado y se veían, retorcidos, oxidados y amenazantes. Y por si fuera poco, manifestaba rotundamente que su ciclo escultórico y artístico había concluido definitivamente [...]. Goitia nos acuciaba a Joshé y a mi para que le trabajáramos a Jorge, para que le convenciéramos”.

En los mismos términos se expresa¹¹⁹ el P. Goitia:

“Ya te digo, aquí intervinieron mucho José Artetxe y Pelayo Orozco.

P. Zubizarreta: -Una campaña fuerte hicieron en la prensa

P. Goitia: -Y a mí me han ayudado muchísimo. Y yo me reunía con los tres, me reunía en a Diputación, cuando trabajaba Artech de bibliotecario, ahí nos reuníamos y terminábamos siempre sin conseguir. Refiriéndose a Oteiza: “¡NO, NO, mira lo que han hecho!”... Él es muy, no voy a decir vengativo, vengativo no es. Tiene un corazón como decía este el otro día “bihotz handiko gizona” [una persona de gran corazón], [...] Y así anduvimos”.

Verdaderamente el P. Goitia no cesa en su empeño y el 10 de octubre vuelve a escribir¹²⁰ a Oteiza insistiéndole en el envío del presupuesto:

“Me gustaría saber qué planes tienes en orden a tu venida a Aránzazu [...] las piedras, como te comuniqué en una de mis últimas cartas, se trasladaron a otro lugar. En caso de trabajar sobre las mismas, tendríamos que hacer una obra bastante grande de cierre, por razón de la gente y de la inclemencia del tiempo.

Supongo que para estas fechas tendrás más o menos decidido el presupuesto, tiempo de ejecución, etc. Todos estos datos los necesito para el estudio que tienen que hacer mis superiores en orden a la firma del contrato. Espero, en suma, una respuesta tuya para poder de nuevo poner en marcha la culminación de las obras de la fachada”.

En una entrevista¹²¹ que le realiza Juan Daniel Fullaondo a Sáenz de Oíza, el arquitecto señala:

118 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; pp. 243-246.

119 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 27'30" al 28'20".

120 Archivo Museo Oteiza FB-18 y FB-8341.

121 Fullaondo, Daniel, “Torres Blancas, en la trayectoria de Francisco Sáenz de Oíza”, n. 10-11, Noviembre-Diciembre 1966, pp. 19-22.

“Aránzazu aún podría ser algo considerado como marco para el grupo de los apóstoles de Oteiza, pero todos sabemos que, increíblemente, este friso continúa hoy en día bajo el peso de las prohibiciones”.

9.7. 1967. TODAVÍA HABRÁ QUE ESPERAR

De nuevo, la posibilidad de contrastar los datos que aparecen en ambos archivos; el de Arantzazu y el archivo personal del escultor nos ayuda a confirmar acciones y fechas. En este caso, se deduce, en una carta¹²² de Oteiza al P. Goitia fechada posteriormente, el 4 de octubre de 1968, que el escultor envió un presupuesto para la realización del trabajo en abril de 1967. En el Archivo del Museo Oteiza encontramos un documento¹²³, titulado *A LA COMISIÓN CONCLUSIÓN ARÁNZAZU –idea presupuesto conclusión fachada*, fechado el 6 ó 7 de abril de 1967. La mayoría de los datos que aparecen en este presupuesto se han consignado en el capítulo dedicado la talla de los apóstoles en 1968-69; ya que en él detalla no sólo los costes sino el equipo humano necesario para llevar a cabo el trabajo, y los plazos establecidos para su culminación. Efectivamente, y tal y como hemos comprobado en los sucesivos borradores de contrato de 1967, el presupuesto total del equipo son 1.580.000 pesetas, en el que calcula 480.000 pesetas para el sacador de puntos, 100.000 pesetas para su ayudante personal y 1.000.000 de pesetas para el escultor. Así mismo, indica aquellas partidas que quedan fuera del presupuesto y correrían a cargo de la Propiedad.

En este documento, en el que establece el proceso de trabajo y plazos, es también interesante dejar constancia del siguiente comentario en relación a otros trabajos para la Basílica:

“En mi trabajo va incluido todo lo concerniente a mi participación en la conclusión total de los trabajos de la basílica: diseño campanas, murales, (con consulta arquitectos y artistas equipo primitivo que considero deben ser consultados antes de formalizar mi trabajo actual) cripta Basterrechea, mural arrantzales entrada lateral Ibarrola, definición suelo recinto externo basílica, etc.”.

Hay que señalar que muchos de los trabajos citados no se llevaron a cabo, pero es significativa la participación de Oteiza en otras cuestiones, sobre todo en lo relacionado con la arquitectura de la Basílica. Al igual que otro documento, sin data pero en una fecha cercana a abril de 1967¹²⁴ conservado en el archivo de Arantzazu: *Boceto del contrato definitivo (un anteproyecto...)*¹²⁵ en el que señala:

“1.- El revestimiento artístico de la fachada comprende la realización del friso en la parte inferior y de la Imagen de la Piedad en la parte superior; diseño de las campanas o del cierre definitivo de los huecos de las torres. Por otra parte, se agradecerá al artista indique y diseñe cuantas soluciones crea convenientes para la culminación de las obras restantes de la Basílica, siempre en conformidad y previa consulta con el equipo de arquitectos y artistas de la Basílica”.

Posteriormente no volveremos a ver ninguna referencia a otros trabajos que no sean estrictamente los que realiza en la fachada.

122 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.

123 Archivo Museo Oteiza FB-8380.

124 Archivo Arantzazu Arm.5-2ª serie-Carp.1-Doc.3. Para determinar la fecha se han contrastado los documentos de esta carpeta.

125 Archivo Arantzazu Arm.5-2ª serie-Carp.1-Doc.3.

El relato¹²⁶ del P. Goitia incluye también comentarios en relación a la redacción y firma del contrato que vamos a recoger:

“Yo me acuerdo, tocamos también el tiempo, yo le puse me parece que fueron diez meses, en diez meses tenía que terminar, y le puse y aceptó a regañadientes, pero aceptó. Por mes que se retrase, diez mil pesetas menos, que entonces eran pesetas. Aceptó. Ahora, cuando dije, también tenemos que hacer un contrato económico, de dinero, etcétera. -“¿Contrato? Entre los vascos, basta la palabra”. Y así, y fíjate una cosa de estas, y llevábamos ya una temporada sin que resolviese el problema, Y yo: yo también estoy convencido de eso, pero yo tengo unos superiores muy distintos que tú, a los cuales tengo que darles la cuenta de lo económico, etc... bueno... pero aceptó”.

Finalmente, y como veremos a continuación, esta cláusula referente a descontarle un dinero si no finalizaba a tiempo, no se incluyó en el contrato.

Se redactaron varios contratos previos, en el archivo de Arantzazu se conserva un *Boceto del Contrato definitivo (un anteproyecto....*¹²⁷), no está fechado, pero los términos en los que se redacta son muy similares a los del borrador con fecha 30 de abril de 1967.

En esta fecha, 30 de abril de 1967, se redacta un contrato entre la propiedad y Oteiza, que queda recogido en el *Informe Secreto*¹²⁸ del P. Goitia. Incluyen 13 cláusulas que son muy similares a las del contrato definitivo firmado el 2 de noviembre de 1968, aunque con pequeñas variaciones¹²⁹. En dicho informe, se señala que este contrato tiene el beneplácito de Oteiza, pero que en la fecha citada, no llegó a firmarse, en el caso de la Propiedad indica que no se firmó por problemas económicos de la Provincia.

En 1967, la revista *Nueva Forma*, con el arquitecto Juan Daniel Fullaondo como director, publicó a lo largo de los seis fascículos, siete escritos de Oteiza, además de recoger su trayectoria escultórica y arquitectónica. Al año siguiente los seis fascículos se recopilaron y publicaron¹³⁰ convirtiéndose en el primer estudio monográfico en torno a la trayectoria artística de Jorge Oteiza. Como es de suponer, el volumen monográfico contiene numerosas referencias a Arantzazu, en un momento en el que parecía cercana su resolución. Además se publica el texto *El drama de Arantzazu*¹³¹, el poemario¹³² completo *Androcanto y sigo* escrito por Oteiza en el Santuario de Arantzazu del 29 de enero al 12 de febrero de 1954, el artículo que Oteiza había escrito en 1952 apenas iniciado el proyecto de Arantzazu *Renovación de la estructura en el arte actual*¹³³ y la *Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas*¹³⁴. El artículo *El*

126 Archivo Museo Oteiza FB-16169, 30'45" al 31'41".

127 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

128 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

129 Una de las variaciones está en la cláusula 4 del borrador de contrato de 30 de abril de 1967 que indicaba: “Transcurrido este plazo ulterior de dos meses, es decir, los 12 meses tras la firma del contrato, la Propiedad descontará 2.000 pesetas diarias de la última cantidad que, conforme a la base 9 del presente contrato, hay que entregar al artista, finalizada totalmente su obra”.

130 Juan Daniel Fullaondo (Ed.), Oteiza 1933-68, Madrid, Alfaguara, 1968.

131 Juan Daniel Fullaondo (Ed.), “El drama de Arantzazu”, Forma Nueva, Madrid, n. 15, Abril 1967, p.29. El artículo puede consultarse en el anexo de prensa en su fecha correspondiente.

132 Se recoge parte del poemario en varios apartados de esta investigación.

133 Oteiza, Jorge. «Renovación de la estructura en el arte actual». Revista de Lecároz, n.º 1, enero 1952. El artículo puede consultarse en el anexo de prensa en su fecha correspondiente.

134 Juan Daniel Fullaondo (Ed.), Revista Forma Nueva, n.º 19, Agosto 1967, pp. 23-29. Consultar anexo de prensa. Esta contestación al Obispo aparece transcrita íntegramente en este capítulo en el año 1964.

drama de Aránzazu sintetiza el proceso; desde el proyecto arquitectónico hasta la prohibición de 1955, transcribimos el último párrafo:

“La prohibición, seguimos sin entender en aras de qué, de uno de los más urgentes, necesarios y legítimos motivos de prestigio nacional. La prohibición de uno de los grupos escultóricos más importantes del siglo XX. La prohibición de un testimonio capital de cultura contemporánea.

Este es el drama de Aránzazu”.

El 11 de octubre aparece la noticia¹³⁵ “Oteiza, en Aránzazu” con una imagen de los apóstoles abandonados en la carretera, se puede consultar en el anexo de prensa en su fecha correspondiente. El artista, conserva en su archivo el recorte, en el que ha escrito: MENTIRA!.

9.8. 1968. INFORME SECRETO DEL PADRE GOITIA

El *Informe Secreto*¹³⁶ escrito por el P. Goitia el 28 de mayo de 1968 es un documento definitivo donde se analiza la situación actual de la fachada, que recordemos, está aprobada desde marzo de 1966 por la Comisión de Arte Sacro de San Sebastián, presidida por el Obispo Lorenzo Bereciartua. En este informe, se analiza si el escultor quiere o no enfrentarse a la conclusión de una obra iniciada en 1951, qué ocurriría si se decantasen por otro artista, la relación del escultor con los arquitectos; especialmente con Sáenz de Oíza y la posición del P. Goitia y la comunidad franciscana de Arantzazu ante el denominado “problema Oteiza”. En la grabación¹³⁷ comenta el P. Goitia que el P. Provincial le pidió su opinión sobre si Oteiza era o no capaz de hacer la obra:

“no soy ningún técnico de arte para poder dar una opinión decisiva ni mucho menos, pero yo creo que Oteiza está considerado como un grande artista. Si será capaz o no será capaz, ¿cosas que ha hecho Oteiza hasta ahora? Ninguna hay comparable a la grandeza de la obra de Arantzazu y en ese sentido pues no sé si será capaz de hacer el Friso de los apóstoles.[...] No sé si será capaz de realizar la obra, pero dada la repercusión sobre todo teniendo en cuenta quien es Oteiza y quiénes son los que rodean a Oteiza”.

“INFORME SECRETO

presentado

a la Comisión Provincial del Centenario

Sería muy prodigio tejer el historial recorrido hasta Marzo de 1966, fecha en que la Comisión Diocesana de San Sebastián, nombrada directamente por el Sr. Obispo previa consulta conmigo, zanjó definitivamente, y afirmativamente, el delicado problema de la culminación de las obras de la fachada de la Basílica de Aránzazu.

135 “Oteiza, en Aránzazu”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 11 de octubre de 1967. Archivo Museo Oteiza FH_3822.

136 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

137 Archivo Museo Oteiza FB-16169. 37’54” - 38’20’.

Tras la decisión de la Comisión, inmediatamente me puse en comunicación con el Sr. Oteiza, mi finalidad, llegar cuanto antes a la firma del contrato por ambas partes. Hubo roces, algunos muy duros, derivados del lado económico a veces, las más del temperamento del artista, que opino gusta de la lucha en el período de discusión y critica, viéndose desbordado cuando se llega a la decisión y período de solución y actuación practica .

No obstante, ante la responsabilidad que podía recaer sobre los franciscanos si nosotros impedíamos al Sr. Oteiza la realización de la obra, trabajé por conseguir esbozar unas líneas generales del definitivo proyecto y contrato. Tras múltiples discusiones, tras confeccionar diversos anteproyectos, se llegó el 30 de Abril de 1967 al proyecto de contrato que ha obtenido el placet del Sr. Oteiza y que comprende los siguientes artículos:

[Se incluyen las 13 cláusulas del contrato, que como hemos citado anteriormente, son muy similares a las del contrato definitivo que se firma el 2 de noviembre de 1968 y que se transcribirá posteriormente].

Este contrato, naturalmente, está pendiente de firma por ambas partes; las dificultades económicas de la Provincia hicieron que por nuestra parte no se pensara en modo alguno en firmarlo. Actualmente, cabe preguntar: ¿Aceptaría el Sr. Oteiza en 1968 estas cláusulas que la convencían en Abril de 1967? Por otra parte, ¿Puede el artista realizar en la actualidad la culminación de las obras?

Es muy aventurado avanzar ninguna respuesta sobre el particular. Personalmente, soy de la opinión expuesta al principio: Oteiza goza y se agiganta en el período de discusión dialéctica, pero no goza ni desea se llegue al momento de la ejecutoria práctica. Nada extraño, en consecuencia, nos viéramos envueltos, en caso de querer reanudar el diálogo, en nuevas y prolifas discusiones.

Pero hay algo inevitable: si somos nosotros los que impedimos a Oteiza la realización de su obra, puede éste "alborotar" sobremanera. La obra de Aránzazu sigue envenenada y envenenando muchos ambientes. No podemos, por ello, cargarnos con la responsabilidad de impedir a Oteiza realizar su obra. Actualmente, Oteiza y sus administradores saben perfectamente el porqué de nuestra actitud: imposibilidad económica de la Provincia. Pero si dejáramos de lado a Oteiza para decidirnos por otro artista, se orquestaría inmediatamente, una fuerte oposición contra nosotros. Este es uno de los lados más peligrosos del problema "Oteiza".

¿Qué se hace en esta delicada situación? Jugamos siempre con un riesgo encargando a Oteiza, el riesgo económico: pueda ser que no concluyera su obra. Pero, no dando a Oteiza, jugamos con riesgos igualmente graves en el aspecto propagandístico (y quizá judiciales?).

Por otro lado, no debemos tampoco olvidar a los arquitectos de la Basílica, en especial al Sr. Oiza. Este es un enamorado de la obra de Oteiza. Si se ha conseguido completar algunos detalles de la Basílica estos últimos años, ha sido obra dificultosa siempre, pues veía en el Sr. Oiza una desgana y despreocupación total. Muchas veces me confesó que todos esos detalles no le interesaban, mientras estuviera la fachada incompleta; los dos arquitectos ven en la culminación de las obras de la fachada lo más esencial e importante para la apreciación de la obra arquitectónica de la Basílica de Aránzazu.

Tras la aprobación última y definitiva de la fachada, en Marzo de 1966, el Sr. Oiza me confesó claramente lo que yo siempre había sospechado: "Si Oteiza sube a Aránzazu, entonces puede Vd. contar conmigo para la terminación de toda la Basílica".

Este es, en síntesis, el estado actual del problema de la fachada de Aránzazu. El enorme carteo, etc. que ha supuesto la solución del problema no lo transcribo, si bien está a disposición de cuantos lo deseen y prudentemente pueden hacer uso del mismo.

Por mi parte, aun cuando le haya supuesto este problema muchos malos ratos, no quiero forzar en modo alguno la solución y decisión de los Superiores. Que miren únicamente el bien de la Provincia y el honor de la Patrona de Guipúzcoa, prescindiendo de los seis largos años de fatigas y males de cabeza que le han costado obtener primero la autorización de la jerarquía eclesiástica y después la confección del contrato.

Aránzazu, a 28 de Mayo de 1968”.

Leyendo el informe se deduce que independiente de que la Provincia tuviera o no problemas económicos no parece que se estuviese buscando otra solución a la fachada que no fuese la de Oteiza. Muy posiblemente, por el testimonio que hemos dado anteriormente referido a la insistencia por parte de Pelay Orozco, José de Arteche y el propio P. Goitia para convencer a Oteiza de que finalizase la fachada, y por el que transcribimos a continuación del P. Goitia, tuvo que llegar un momento de bloqueo en el que se barajarían todas las posibles soluciones. En la grabación, el P. Goitia comenta:

“Me parece que fue el 69 cuando va a entrar Oteiza, pero costó...!!! todos estos años anduvimos con Oteiza para ver si le podíamos llevar. [...]

Hubo un día en que Arteche al terminar, me dijo: –Padre Goitia, no hay nada que hacer, procure encontrar algún otro. –Y yo seguí erre que erre”.



8. Fotograma de la película Ama Lur, 1968. Los apóstoles y bloques de piedra abandonados en la curva de Azkartza.

En julio de 1968 se estrena la película documental Ama Lur (Tierra Madre) , escrita y dirigida por Néstor Basterretxea y Ferando Larruquert (fig. 8). Se presentó en el transcurso de la 16 edición del Festival de cine de San Sebastián, del 6-16 de julio de 1968, tras dos años de lucha contra la censura; proyectándose concretamente el 10 de julio de 1968 en el desaparecido cine Astoria. La sinopsis oficial dice que es “ante todo, un canto emocionado al País Vasco; una visión entrañable de sus tierras y sus hombres”, retratándolo a través de más de setenta temas. En la narración visual se han capturado imágenes y el texto que Oteiza recita en la película.

Nuevamente el testimonio de Pelay Orozco, nos deja constancia de la decisión de Oteiza a retomar su trabajo en Aránzazu:

“Un buen día, Oteiza nos dijo a Joshé y a mí, por las buenas: quiero decir, anticipándose a nuestra inveterada embestida:

-El primero de noviembre subiré a Aránzazu. Ambos nos quedamos atónitos. Estábamos en la primavera de 1968”.

El 3 de octubre de 1968 Oteiza fue a Arantzazu a hablar con el P. Goitia. Un día después, le escribe¹³⁸ para comentarle que el sacador de puntos con el que quiere trabajar, Manolo Moreno, necesita aumentar ligeramente la cuantía prevista para él en el contrato, y concreta otras cuestiones relativas a otros colaboradores que analizaremos en el apartado dedicado a la talla de los apóstoles en 1968-69. En esta carta, indica Oteiza:

“Las 480.000¹³⁹ pesetas que se habían previsto para Manolo y su ayudante serían ahora de 550.000 [...]. Este es todo el cambio que experimentaría el presupuesto proyectado hace 17 meses. [...]. En resumen: a primeros de noviembre estaríamos en Arantzazu, a fines de mayo las piedras colocadas en su sitio y probado en su sitio el modelo para la fundición, y a fines de agosto concluida la obra. [...] nos vemos lo antes posible [...] subimos decididamente”.

El Obispo de San Sebastián, Lorenzo Bereciartua Balerdi falleció en Pamplona el 23 de octubre de 1968. El 10 de diciembre, le sucede en el cargo Jacinto Argaya Goicoechea.

9.8.1. CONTRATO DEFINITIVO DEL TRABAJO DE OTEIZA

El contrato¹⁴⁰, esta vez sí, definitivo, entre la Propiedad y Oteiza, indica que se ha firmado el 2 de noviembre de 1968. Dice así:

“En el Santuario de Arantzazu, a 2 de Noviembre de 1968, reunidos de una parte el Rdo. P. Fr. Juan Zubieta, en representación de la Provincia Franciscana de Cantabria, y de otra el artista D. Jorge Oteiza, a quien se le ha adjudicado definitivamente el revestimiento artístico de la fachada de la Basílica de Arantzazu, acuerdan por el presente contrato y documento establecer las cláusulas que rijan la realización de la obra:

1.- El revestimiento artístico de la fachada comprende la realización del friso en la parte inferior y de la Imagen de la Piedad en la parte superior de la fachada; diseño de las campanas o del cierre definitivo de los huecos de las torres. Por otra parte, se agradecerá al artista indique y diseñe cuantas soluciones crea convenientes para la culminación de las obras restantes de la Basílica, siempre en conformidad y previa consulta con el equipo de arquitectos y artistas de la Basílica.

2.- El artista viene obligado a comenzar su estudio y trabajo el 4 de Noviembre de 1969. Lo hará siempre en íntima y completa relación con los Sres. Arquitectos de la obra, en cuanto se refiere a los problemas generales del planteamiento, masas y volúmenes, movimiento y plástica general, a fin de que la obra encaje perfectamente con el sentido y criterio estético y para lograr la mayor compenetración y armonía entre escultura y arquitectura de modo que ambas se hermanen y complementen.

3.- El artista da su palabra de honor de ultimar totalmente el revestimiento de la fachada a los 10 (diez) meses de la fecha de la firma del contrato. En consecuencia, la Propiedad no tendrá en cuenta el tiempo ulterior para los efectos de pago, que se efectuará conforme a lo que se determina en la base 9 del presente contrato.

138 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.

139 Efectivamente, esta era la cantidad asignada al sacador de puntos tanto en el Boceto del contrato definitivo (un anteproyecto...), como en el que incluye el P. Goitia en su Informe Secreto, fechado el 30 de abril de 1967.

140 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.

4.- Teniendo en cuenta que pueden presentarse ciertos imprevisibles que retarden algún tanto la marcha normal de la obra, más las condiciones atmosféricas del invierno en Aránzazu, la Propiedad concede al artista un plazo superior de dos meses para la culminación de su obra¹⁴¹.

5.- El artista tomará parte activa y personal en el trabajo, aun cuando cuente con un equipo de colaboradores, sin que pueda relegar en otros la realización del trabajo propiamente artístico. Sus mismos colaboradores estarán siempre controlados por el artista.

6.- El artista será ante la Propiedad el único responsable de toda la obra del revestimiento artístico de la fachada.

7.-Igualmente, como único responsable de la obra, la Propiedad pagará al artista lo estipulado conforme a la base de 8 del presente contrato, quién efectuará la distribución conveniente entre sus distintos colaboradores.

8.- El artista recibirá de la Propiedad la cantidad de 1.725.000 (un millón setecientas veinticinco mil) pesetas, a distribuir:

- a) 1.000.000 para el artista Oteiza
- b) 550.000 pesetas para el sacador de puntos
- c) 100.000 pesetas para el ayudante personal del artista.
- d) 75.000 pesetas para el ayudante del sacador de puntos.

9.- La propiedad entregará al artista la cantidad total, prefijada en la base 8 del presente contrato, en los siguientes plazos:

- a) 350.000 pesetas dentro de los 10 días tras la firma del contrato.
- b) 85.000 pesetas al fin de cada mes, en los seis primeros meses de trabajo.

Dicha asignación mensual será de 60.000 pesetas en los cuatro últimos meses de trabajo.

En caso de que el artista finalice la obra antes de los 10 meses, plazo prefijado en la base 3 del presente contrato, se le asignará igualmente la mensualidad correspondiente; si, en cambio, la obra no se termina en el plazo de los 10 meses, entrará en vigor lo establecido en la segunda parte de la base 3 del contrato.

c) Transcurridos los 6 meses calculados para que el sacador de puntos y el equipo de canteros terminen su trabajo, si de hecho han ultimado su labor, aparte la asignación mensual correspondiente, recibirá el artista Oteiza 325.000 pesetas, a fin de que pueda saldar sus cuentas económicas con dichos colaboradores.

d) ultimada completamente la obra del revestimiento de la fachada, recibirá el artista las 300.000 pesetas restantes, quedando siempre en pie lo establecido en la base 3 del contrato, más lo explicado en el apartado b) de la base 9.

141 En el borrador inmediatamente anterior que hemos localizado, de 30 de abril de 1967 y que se incluye en el Informe Secreto del P. Goitia, en esta cláusula se añade: "Transcurrido este plazo ulterior de dos meses, es decir, los 12 meses tras la firma del contrato, la Propiedad descontará 2.000 pesetas diarias de la última cantidad que, conforme a la base 9 del presente contrato, hay que entregar al artista, finalizada totalmente su obra".

10.- Si es posible, se procurará realizar en Guipúzcoa la fundición de la Imagen de la Piedad que irá en la parte superior de la fachada; los gastos de dicha fundición correrán a cuenta de la Propiedad.

11.- Por cuenta de la Propiedad correrán igualmente los siguientes gastos:

a) los seguros contra accidentes de trabajo.

b) preparación de los locales en los que trabajarán el artista y sus colaboradores.

c) transporte de las piedras de un lado a otro, prestando para ello la mano de obra necesaria.

d) montaje del andamiaje de la fachada y elevación de las imágenes del friso y la Piedad hasta su puesto correspondiente.

e) facilitar al artista un compresor con todo el gasto subsiguiente de energía.

f) facilitar igualmente los materiales que requiere el estudio y el proceso de la Imagen de la Piedad antes de llegar a la fundición.

[P. Gastesi: Hemos añadido el apartado f) en la base 11 del contrato. Así se ha firmado. Vale, P. Goitia. Firmado el 2- XII- 68¹⁴²]

12.- En caso de que en la primera etapa de la obra sea indispensable recurrir a uno o dos canteros, la Propiedad los contratará. Esta primera etapa se finaliza a los 6 meses de iniciados los trabajos.

13.- Los demás gastos, no enunciados expresamente en el presente contrato, correrán en principio por cuenta del artista, si bien podrán ser estudiados y discutidos por ambas partes cuando se trate de imprevistos presentados en la marcha de la obra.

Estando conformes ambas partes sobre las cláusulas del presente contrato, firman este documento por duplicado.

Santuario de Aránzazu, a 2 de Noviembre de 1968”.

El documento consultado en el archivo de Arantzazu no está firmado, aunque en la nota manuscrita del P. Goitia se indica que lo firman ambas partes el 2-XI-1968. Quizá la respuesta la encontramos en *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*[®], donde el escultor indica:

“no en nuestra mentalidad íntima donde poner nuestro nombre es nuestra palabra, porque es poner nuestra mano. Yo siempre que puedo no firmo, explico que tengo la mano en la palabra. Cansado de 2 incumplimientos de contrato firmados en Aránzazu, me negué a firmar un tercer contrato, dije que daba mi palabra. Por escrito, en un anteproyecto de contrato, me pusieron que yo aceptaba las condiciones con mi palabra de honor. No sé por qué puedo parecer pesado tantas veces que siempre razono en lo que insisto, insistí que se suprimiera lo *de honor*, tenía solo una palabra de vasco y me bastaba (de escultor)”.

TERCER PERÍODO 1968-1969

REDEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DE LA
ESCULTURA

10. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES 1968-1969	283
10.1. EL TRABAJO DE TALLA	283
10.1.1. EMPRESAS COLABORADORAS	284
10.1.2. LOS TALLERES DE OTEIZA	284
10.1.3. COLABORADORES EN LA TALLA	285
10.1.4. LA TALLA DE LOS APÓSTOLES	287
10.2. INSTALACIÓN EN LA FACHADA	290
10.2.1. MODIFICACIÓN DE LA FACHADA ANTES DE INSTALAR LOS APÓSTOLES	290
10.2.2. TRASLADO DE LOS APÓSTOLES E INSTALACIÓN	291
10.2.3. RETOQUES Y AJUSTES FINALES	292
10.2.4. RESPUESTAS DESDE LA POESÍA	296

10. EL FRISO DE LOS APÓSTOLES EN 1968-69

En este capítulo se aborda la situación que encuentra Oteiza a su regreso a Arantzazu en noviembre de 1968, y se definen los talleres y colaboradores que participan en el proceso de talla de los apóstoles. Se describen los procedimientos técnicos de la talla, instalación y posteriores ajustes del Friso hasta que se concluye. Así mismo, se detallan distintas intervenciones arquitectónicas que se producen tras la instalación de los apóstoles.

Oteiza regresa a Arantzazu el 1 de noviembre de 1968, y finalizará la obra el 28 de octubre de 1969. En este punto es importante señalar que los modelos en yeso del Friso definitivo a escala 1:3 se habían quedado conservados en Arantzazu. Según el testimonio de Xabier Egaña, se encontraban en la parte baja del ábside, y cree, que fue fundamental para que el escultor retomara su trabajo de Arantzazu, ya que habría sido muy difícil para Oteiza volver a su realización del Friso desde el inicio.

El testimonio de Antonio Oteiza apunta:

“Veía que Jorge padecía en su interior de un rechazo por volver a aquello que para él ya estaba concluido, que no le era posible comenzar de nuevo, volver de nuevo a la primitiva frescura creativa. Además el traslado a un tamaño notablemente superior, exigía una nueva mirada de juicio, volver necesariamente a lo anterior, volver al espíritu de las primeras formas, pero el tiempo había pasado, y mucho”.

Los apóstoles que se tallaron en 1953-54 se trasladan desde la curva de la carretera hasta un cobertizo de madera que se construye bajo los arcos del parking. Este taller estará destinado a la talla de los apóstoles.

10.1. EL TRABAJO DE TALLA

Si revisamos la documentación anterior a 1968-69, encontramos algunos datos interesantes en relación al Friso. En un texto de Oteiza *Para la conversación con el P. Goitia* en relación al apóstol nº 8, el 6 de junio de 1964 Oteiza escribe¹:

“Inmediatamente contrataríamos a mi ayudante personal en el trabajo del a piedra. Ya he comenzado a trabajar con él en Madrid en las cabezas de los Apóstoles. La de Pedro será la de Juan 23. [...] En cuanto al Friso, será el mismo, pero debo reconsiderar el acento caligráfico del ritmo (han pasado 10 años y, además, la parte central de la pintura del ábside, para la que en ningún momento fuimos consultados, es agria y escultórica y siento que llega a afectar al exterior”.

Algunas cartas del P. Goitia nos dan también pistas sobre la situación de los bloques de piedra. El 1 de julio de 1966, el P. Goitia le comunica²:

“Como la fecha prevista para terminación de tu obra: la Semana Santa más o menos del año 1967, no va a ser posible de alcanzar, es muy posible que tengamos que disponer de nuevo local para tu trabajo. De hecho, el pabellón donde actualmente están debe hallarse libre para la Semana Santa, pues necesitan trabajar en su revestimiento, etc.

Por ellos, te ruego me digas algo en orden a las fechas, etc. pues ves que los problemas se multiplican: interesa cuanto antes saber todos tus detalles, a fin de que resolvamos donde colocar las piedras para que trabajes cómodamente, etc.”.

1 Archivo Museo Oteiza FD-492.

2 Archivo Museo Oteiza FD-25 y FD-8344.

El 10 de octubre de 1966 el P. Goitia escribe³ a Oteiza para preguntarle qué planes tiene en orden a su regreso a Arantzazu, y añade:

“las piedras, como te comuniqué en una de mis últimas cartas, se trasladaron a otro lugar. En caso de trabajar sobre las mismas, tendríamos que hacer una obra bastante grande de cierre, por razón de la gente y de la inclemencia del tiempo”.

No podemos precisar con exactitud a qué lugar se trasladan, ya que las fotografías que hemos conseguido localizar⁴, están fechadas en 1962, momento en que los bloques de piedra se encuentran enfrentados, y en el resto de imágenes, los bloques de piedra ya están alineados en la curva de Azkartza.

10.1.1. EMPRESAS COLABORADORAS

Al igual que en el apartado dedicado a la talla de los apóstoles en los años cincuenta, es fundamental para concretar ciertos datos, la entrevista que le hemos realizado a Jabier Bikuña Urzelai; ya que tanto él, como empleados suyos, colaboran en la talla e instalación de los apóstoles en la fachada. Comenta que las empresas que colaboraron en Arantzazu eran las siguientes:

La empresa *Construcciones Ugarte, Oñate (Gipuzkoa)*⁵ encargada de la realización del cobertizo de madera en el que se tallan los apóstoles, de la realización e instalación de los andamios de madera que se emplean para la instalación de la Piedad, y colaboraron en la ubicación de las esculturas en la fachada.

La empresa *Mármoles Javier Vicuña, Oñate (Gipuzkoa)*⁵ se encargaban de todo lo relacionado con la piedra y sus operarios colaboraron en la talla de los apóstoles, así como en hacer cajeados o ensamblajes, y en labrar las puntas de diamante e instalarlas en la fachada.

Además una empresa especializada en maquinaria pesada, se encargó del transporte y elevación de las esculturas. Son los que manejaban el cabrestante y preparaban la torre fija y los anclajes para sujetar las esculturas durante el traslado y ubicación en la fachada.

10.1.2. LOS TALLERES DE OTEIZA

La Crónica del Santuario de Arantzazu⁵, del 31 de octubre de 1968 indica:

“Reanuda su trabajo Oteiza

Se ha levantado un barracón (de madera) para preparar ya los bloques de piedra destinados para la fachada de la Basílica, convirtiéndolos en “apóstoles” (?), según la idea de Jorge Oteiza, encargado de esta obra. Comenzará, D.M., su trabajo el Sr. Oteiza a principios de noviembre próximo. Ha sido bastante discutida e impugnada la idea de Oteiza sobre la forma tan rara de moldear estas estatuas”.

3 Archivo Museo Oteiza FD-8341.

4 Ver narración visual, apartado 2.3. Los apóstoles en la carretera.

5 31 de octubre de 1968. Crónica del Santuario de Arantzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 410.

El taller⁶ que describe la crónica era el destinado a la talla en piedra, que se situaba frente al aparcamiento del Santuario, concretamente bajo los arcos que se cierran parcialmente realizando un cobertizo de madera. El procedimiento era tallar las esculturas en el interior, y cuando estaban esculpidas las sacaban fuera del cobertizo de madera. El testimonio de Jabier Bikuña añade que Oteiza supervisaba la talla de los canteros y la contrastaba con la talla existente en los modelos en yeso.

Al igual que en los años cincuenta, Oteiza dispone de dos talleres. El segundo taller se ubicaba en uno de los comedores grandes del Colegio Seráfico, al que el artista denominaba “el quirófano”. En este taller permanecía Oteiza la mayor parte del tiempo, modelando esculturas en barro y realizando moldes y positivados en yeso.

10.1.3. COLABORADORES EN LA TALLA

El 4 de octubre de 1968 Oteiza escribe al P. Goitia, indicándole que el sacador de puntos que ha elegido es Manolo Moreno Gutiérrez, del que escribe⁷:

“Este serio amigo y colaborador mío de siempre, no quiere ni pensar, no se le ocurre que moralmente pueda no estar conmigo en esta obra, aparte de las complicaciones y atrasos que me proporcionaría no viniendo”.

Manolo trabaja con su oficial de confianza, que sabemos que se llama Gregorio, y en este mismo escrito, indica Oteiza que:

“El oficial de su confianza vendría durante 7 meses (noviembre a fines de mayo en que se colocarían las piedras en el Friso), sería contratado por la Propiedad en las mismas condiciones que el otro o los otros canteros que van a ser contratados en Aránzazu, y la diferencia de sueldo, viajes, etc., correrían a cuenta de Manolo”

Así mismo, señala:

“Todo lo demás seguiría igual: las [...] [condiciones] de Mario mi ayudante en barro y preparativos moldes y ceras para la fundición, no cambian para la Propiedad, los cambios que pueda haber corren a mi cuenta así como todo lo referente a mis colaboradores artísticos que yo tenga”.

El 4 de octubre de 1968, indica Oteiza en una carta⁸ al P. Goitia que contarán con la asistencia de Mario. El 22 de abril de 1969 Oteiza realiza un informe⁹ sobre el escultor Mario Ortiz¹⁰, Oteiza señala las tres oportunidades en las que han tenido contacto:

“La 3ª ha sido la más reciente y efectiva, Mario Ortiz ha colaborado conmigo en los trabajos de la estatuaría para la fachada de la basílica de Aránzazu que hace 15 años nos obligaron a interrumpir. Con Mario Ortiz ahora hemos replanteado el cálculo estético de las soluciones que yo había obtenido anteriormente. Asimismo, hemos completado la tecnología para la fundición en bronce a la cera perdida”.

6 Ver narración visual, primeras imágenes de la secuencia 1.1. Se retoma la talla de los apóstoles. FD-3041 y FD-5847.

7 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.

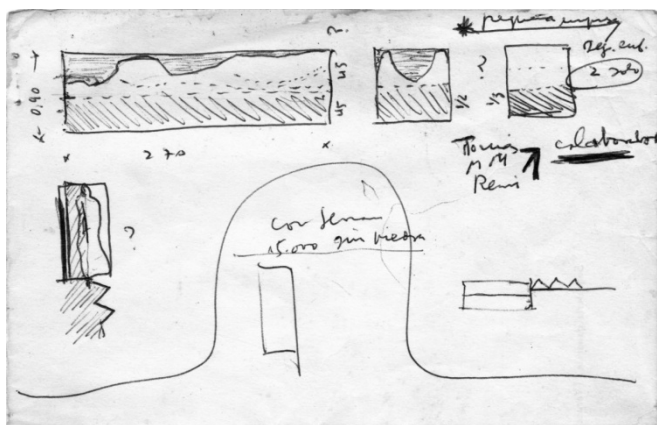
8 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.

9 Archivo Museo Oteiza FD-16795.

10 Oteiza realiza este informe a solicitud de Mario Ortiz, cuando éste quería solicitar una beca.

Acompañando a Oteiza, sabemos que está su hermano, el también escultor Antonio Oteiza. Esta será la única vez que ambos trabajen juntos. Antonio ha sido entrevistado para este trabajo, comunicándonos las fechas en las que trabajó en Arantzazu, del 10 de febrero al 28 de octubre de 1969, y comentarios que se recogen en esta investigación. En relación a esta colaboración, Antonio señala que estudió detenidamente el modelo en yeso, y se encargaba de señalar a los canteros aquello que debían “rebajar, ondular, fijar en recto, es decir, entrar en el Apóstol y hacerle hablar plásticamente”.

En el documento¹⁶ que aparece en imagen (fig. 1 y 2), indica como colaboradores Tomás, refiriéndose probablemente a Tomás Uriarte que colaboró con Oteiza en la talla de los años cincuenta, pero no en esta fase, M.M. (Manolo Moreno) y Remi, seguramente aludiendo al escultor Remigio Mendiburu, que finalmente tampoco colaboró en la talla de los apóstoles.

[illegible]

11 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1.
12 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.1-Doc.1. Ver tabla con la relación de documentos del Archivo Arantzazu.
13 Era gallego, de A Coruña, y a él se ha referido también Antonio Oteiza en la entrevista que le hemos realizado.
14 No se conocen los apellidos, y la empresa no conserva los archivos de este momento.
15 Aparece identificado en el artículo de prensa: Ormaechea, Joaquín, "Con Oteiza, en Aránzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco", El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 17 de diciembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_4141.
16 Archivo Museo Oteiza FD-8399b.

El 17 de diciembre de 1968 aparece publicado¹⁷ en el *Diario Vasco* un artículo en el que Oteiza habla sobre el sacador de puntos Manolo Moreno:

-“El viento nos hace refugiarnos en el estudio. Cuatro operarios trabajan en grisáceos bloques de caliza de Marquina. Vaciados de escayola guían las manos de los canteros. La obra de Oteiza va tomando artística forma [...]. Manolo Moreno, de oficio sacador de puntos, es de Madrid y se ha trasladado a Aránzazu para trabajar con Oteiza [...]

-Llevo ya catorce años con él y sé muy bien lo que quiere. Me he traído a otro sacador de punto y aquellos dos “en el fondo del estudio dos obreros, armados de cincel y martillo, desbastan los bloques “ son canteros de Oñate”.

Por último, añadir que Xabier Egaña, que en este momento es fraile en Arantzazu, permanecía y colaboraba puntualmente con Oteiza en su taller.

10.1.4. LA TALLA DE LOS APÓSTOLES

En el epígrafe 7.3.3. *Talla de los primeros apóstoles*, describimos el proceso de talla y acabado realizado en los años cincuenta. Por tanto, no se describirán nuevamente, dado que en ambos momentos, se establecen las mismas pautas.

Como hemos indicado, en la talla de los años cincuenta, las formas eran muy acentuadas, y las texturas de acabado más marcadas, con más fuerza. En 1968-1969 la talla y el acabado se suavizan ligeramente.

En relación a la talla realizada en 1968-69, parece que no se alcanzaron los objetivos que Oteiza se había propuesto, y en el libro de Pelay Orozco¹⁸ señala:

“Sufrí también lo mío tratando de geometrizar más los huecos, de endurecer los contornos, imposible de terminar como quería el trabajo ya solo, todo contratiempos, y desmontando los andamios del muro”.

En enero de 1970, unos meses después de la instalación de la Piedad en la fachada, se publica[®] una entrevista que Oteiza concede al P. Pedro de Anasagasti para la *Revista Aránzazu*, en relación a la talla de los apóstoles indica:

“Pero hasta tal punto confieso mi decaimiento al final, que al comprobar que el sacador de puntos no había utilizado alguno de los modelos para las cabezas que yo había preparado aparte, ni había logrado reproducir la totalidad de la movilidad formal y endurecimiento de las figuras en mi Friso de modelo, apenas me quedaron fuerzas para corregir personalmente una pequeña parte de los resultados de la piedra. Enfermó además el único cantero que me pudo haber ayudado y el último mes y medio me quede solo y con una herramienta que encargue especialmente y aunque me llegó tarde me hubiera servido, de no haber estado espiritualmente mal interpretada, aunque materialmente, aparencialmente, bien hecha”.

En esta misma entrevista, explicando qué puede sentir el visitante ante su obra, Oteiza muestra de nuevo su insatisfacción con el resultado de la talla, señalando:

17 Ormaechea, Joaquín, “Con Oteiza, en Aránzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco”, *El Diario Vasco*, Donostia - San Sebastián, 17 de diciembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_4141.

18 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 273.

“Si el visitante es artista, aunque no sea vasco. No creo que tendría que explicar mucho, quizás me adelantaría a señalar el insuficiente acabado en la ejecución y lo poco que esto me llegó a importar ante la concepción y tratamiento ya visiblemente resuelto”.

En diciembre de 1969 comenta:

“las piedras es lo único que marcha y siento que puedo atrasarme en la definición de las cabezas”.

Apóstoles nº 8 y nº 9

En el proceso de talla hay que destacar que todos las figuras están talladas en un solo bloque de piedra, excepto los apóstoles nº 8 y nº 9, ya que en ambos se ha tallado e insertado posteriormente la cabeza.

En relación a este tema de las cabezas, encontramos algunas referencias de Oteiza en documentos anteriores a su regreso a Arantzazu. En el archivo personal del escultor encontramos un escrito fechado en julio de 1964, en el que Oteiza precisa dos cláusulas de aquel contrato¹⁹ que habían redactado inmediatamente después de la reunión del Jurado. Indica:

“Al escultor le espera un trabajo ímprobo, [...], pues habrá de rehacer para mejorarlas, figuras laterales y cabezas”.

En el documento¹⁹ que aparece en imagen anteriormente (fig. 2), Oteiza señala los colaboradores, y añade: “Yo: posible rehacer figuras laterales y cabezas”.



3 – 4. Apóstoles nº 7 y nº 8. Se aprecian claramente en el apóstol nº 8, las líneas de inserción a ambos lados de la cabeza y en el hombro izquierdo.

El apóstol nº 8, Pedro, se comenzó a tallar en 1953-54 y quedó tallado excepto el rostro. En las imágenes que hemos ordenado referentes al regreso de Oteiza a Arantzazu, en las que se aprecia este apóstol con cierto detalle, no se ven daños aparentes en el rostro o el hombro izquierdo, que podrían haber acontecido durante su abandono en la carretera. En el apóstol nº 8, la cabeza que apreciamos en el modelo en yeso coincide formalmente con la que apreciamos en la talla en piedra, aunque Oteiza realizó seis estudios en yeso para esta cabeza, cinco a escala 1:3 y uno a escala 1:1. El artista comenta que intentó acercarse en esta cabeza al retrato de Juan XXIII²⁰. Siguiendo el testimonio de

19 Archivo Museo Oteiza FD-8399c.

20 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 277.

Jabier Bikuña, durante el proceso de talla se procedió a injertar una cabeza de piedra en este apóstol, desconocemos la causa exacta, pero pudo ser, como en el caso que veremos a continuación, que se tallase primero una cabeza idéntica a la del modelo en yeso, y Oteiza preferiría adecuarla a algún otro estudio, posiblemente al ampliado a escala 1:1. Este injerto afectó a parte de su hombro izquierdo, y ya en el momento de la instalación en la fachada; aparece el hombro fracturado y reintegrado con morteros de resina. Las líneas que evidencian que la cabeza fue reemplazada, apenas se aprecian en el momento de la talla e instalación en la fachada; pero se acusan con el paso del tiempo por el deterioro de la piedra y de los morteros de reintegración. A continuación se incluyen fotografías²¹ del apóstol nº 8 realizadas en noviembre de 2009 con motivo de una intervención de restauración (fig. 3 y 4).



5 – 6. Apóstol nº 9. Fotografías de 2009 realizadas en 2009 con motivo de una intervención de restauración, se aprecian las líneas de inserción de la cabeza.

En relación al apóstol nº 09, Juan, el testimonio de Jabier Bikuña confirma que la cabeza fue reemplazada durante la talla, y se aprecian las líneas de inserción a ambos lados de la cabeza y en el cuello. Se aprecia claramente en las imágenes (fig. 5 y 6) realizadas en el año 2009²². Comenta que Oteiza tenía una cabeza más grande, realizada en yeso, y que al parecer, había acordado con el cantero que quería que el apóstol nº 9 tuviese esa cabeza. Se trata del estudio a escala 1:1 que aparece en imagen en el capítulo 7. *El Friso de los apóstoles* (fig. 27 y 28).

El cantero talló el apóstol siguiendo el modelo en yeso y olvidó tallar la cabeza que había acordado con Oteiza. Cuando Oteiza reparó en esto, le dijo al cantero que había que cambiar esa cabeza y sustituirla por la que habían acordado. Efectivamente, en este caso, no coincide la cabeza del modelo en yeso con la de la talla en piedra. Se aprecia claramente en la narración visual; en el apartado 1.2.3. *Descripción del modelo definitivo*, apóstol nº 9, donde ni la cabeza del modelo ni el estudio de cabeza en yeso, coincide con el rostro que presenta la escultura en piedra. Y efectivamente, cuando se está tallando en piedra, vemos sobre una mesa del taller, la cabeza en yeso que realiza Oteiza a escala 1:1²³. De los modelos ampliados para estudiar las cabezas de apóstol, éste es el único que presenta ojos, aunque finalmente no se tallan en la piedra.

21 Imágenes extraídas del informe realizado en noviembre de 2009, titulado Documentación fotográfica del Apostolado y La Piedad del exterior del Monasterio de Arantzazu (Oñati, Gipuzkoa). Elaborada por el Laboratorio de documentación geométrica del patrimonio. Grupo de investigación de arqueología de la arquitectura (UPV-EHU). Dichas imágenes también han sido consultadas en el informe Diagnóstico. Estudio previo y propuesta de intervención en el apostolado y Piedad del Santuario de Arantzazu (Gipuzkoa), de la empresa Petra, S.L.

22 Íbidem.

23 Ver narración visual, apartado 3.1.2. Talla definitiva de los apóstoles.

En el libro de Pelay Orozco²⁴ advierte Oteiza realiza el siguiente comentario al respecto:

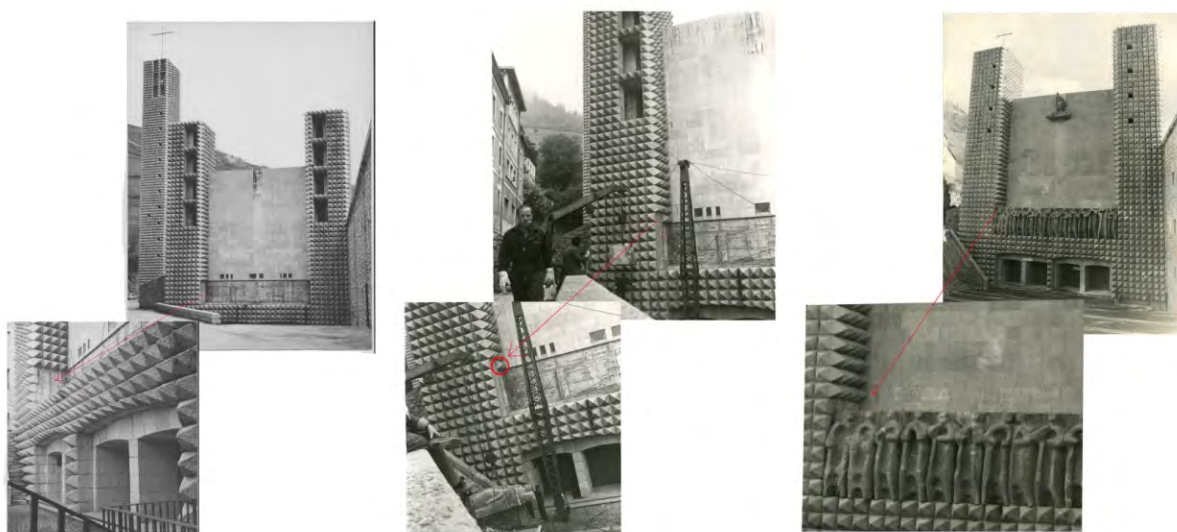
“Me ausenté un breve tiempo de Aránzazu, por atender algún proyecto de nuestro frente cultural. El sacador de puntos, Manolo Moreno, que había trabajado siempre conmigo en Madrid y que contraté para Aránzazu, copió las cabezas de los bocetos provisionales, por correr a su aire y a su interés, me complicó el trabajo y me causó grandes sufrimientos”.

En este punto hay que explicar que Oteiza denominó a esta obra *Cabeza de Apóstol, nº 9, Pablo*, y en el Friso, el nº 7 es Pablo. También curiosamente el único apóstol en el que se señalan los ojos, tanto el modelo en yeso como en la piedra, es precisamente el apóstol nº 7. Puede observarse la fotografía anterior en la que aparecen el apóstol nº 7 y nº 8. En relación a la cabeza de apóstol nº 9, curiosamente la encontramos en un modelo en yeso para *Piedad de Aránzazu (Estado D)*²⁵ y posteriormente la incorporaría a una versión de *Centauro vasco*, 1969.

10.2. INSTALACIÓN EN LA FACHADA

10.2.1. MODIFICACIÓN DE LA FACHADA ANTES DE INSTALAR LOS APÓSTOLES

Antes de abordar la instalación es conveniente observar el siguiente gráfico:



7. Fachada en 1955. Dejando libre una altura de cinco puntas de diamante para el Friso. Vista general y detalle.

8. Fachada en junio de 1969. Durante la instalación se deja libre una altura de seis puntas de diamante, pero sólo se retiran las puntas exteriores de la torre, dejando dos al interior. Vista general y detalle.

9. Fachada en octubre de 1969. Una vez instalado vemos una altura de seis puntas de diamante para el Friso, retirando completamente esta fila de puntas de la torre hasta el fondo del muro. Vista general y detalle.

En la primera imagen (fig. 7) observamos la fachada en 1955, tal y como quedó tras la primera paralización. La altura que se deja para el Friso de los apóstoles es la misma que aparece marcada en los planos arquitectónicos; cinco puntas de diamante, lo que supone 2,50 m.

24 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 273.

25 Ver narración visual, apartado 3.2.1.6. Piedad de Arantzazu. Estados C y D.

En la segunda imagen (fig. 8), observamos la fachada preparada para recibir al primer apóstol, en este caso, se ha retirado seis puntas de diamante –3 m–; ya que los apóstoles tienen 2,70 m de altura. De las cuatro puntas que presentan de fondo las torres, se retiran sólo las dos exteriores, que son las que sobrepasa el volumen de fondo que presentan los apóstoles, que son 90 cm. Esta solución intermedia, se mantiene únicamente durante el proceso de instalación de los apóstoles.

En la tercera imagen (fig. 9) con la fachada concluida, vemos que se han retirado las cuatro puntas del fondo de la torre, lo que permite cerrar la cubierta del pasadizo que se forma entre los apóstoles y el muro de la fachada.

Es muy interesante comparar la primera y la tercera imagen, en ellas se resumen las tareas que vamos a detallar a continuación; además de la instalación de la estatuaria, el cierre de los ocho huecos que quedaban por encima de los apóstoles, y de las cuatro ventanas de cada torre propuestas inicialmente para albergar campanas.

10.2.2. TRASLADO DE LOS APÓSTOLES E INSTALACIÓN

Los apóstoles se instalan en la fachada del 12 al 18 de junio de 1969²⁶. El escultor escribió dos documentos a modo de diario, uno manuscrito y otro mecanografiado, en los que detalla los apóstoles que se instalan cada día en la fachada. Ambos documentos quedan recogidos en la narración visual, al inicio del apartado 3.1.3. *Instalación*.

La fecha de inicio de la instalación de los apóstoles, queda confirmada también por la Crónica del Santuario de Arantzazu²⁷, que el 12 de junio, indica:

“Comienzan a colocar las esculturas “apóstoles” de Jorge Oteiza en la fachada de la Basílica. Cada pieza o escultura, después de labrada pesa cuatro mil kilos”.

Los procesos de traslado e instalación en la fachada quedan detallados en la narración visual, y en las notas que acompañan a las fotografías. Para secuenciar las numerosas fotografías que hemos localizado del proceso, se ha realizado una importante labor previa de identificación de cada apóstol, para establecer un orden secuencial de las imágenes que nos permitiese entender a simple vista la instalación de la estatuaria en la fachada. A las más de 550 fotografías que aparecen relacionadas con el proyecto de Arantzazu en el Archivo Museo Oteiza, hay que añadir, las de otros archivos consultados, y las más de 800 capturas realizadas en los videos[®] grabados por el escultor en cámara super-8.

Hemos localizado un gran número de imágenes relacionadas con el traslado e instalación del apóstol nº 9, que se han ordenado secuencialmente. Por tanto, se detallan los procesos de traslado e instalación de las esculturas en la fachada, justo detrás de la secuencia de imágenes del apóstol nº 9.

Los apóstoles se ubican en la fachada en el siguiente orden, del nº 1 al nº 10 seguidos, posteriormente se coloca el apóstol nº 14, a continuación el nº 13, después el nº 11 y el último que se instala es el apóstol nº 12. Por motivos de espacio, este último no se encincha por debajo de los brazos; sino que se realiza un agujero en el pecho por el que se introduce el cable de acero para subirlo hasta la fachada, y encajarlo de delante a atrás²⁸. Todo este proceso queda detallado en la narración visual y en las notas que acompañan al apóstol nº 12.

26 Archivo Museo Oteiza FD-8392 y FD-8394.

27 12 de junio de 1969. Crónica del Santuario de Arantzazu (septiembre de 1968 - diciembre de 1973), p. 428.

28 Ver narración visual, apartado 3.1.3. Instalación. Apóstol nº 12.

10.2.3. RETOQUES Y AJUSTES FINALES

Una vez instalado el Friso de los apóstoles, a partir del 18 de junio de 1969 y durante los dos meses siguientes se realizan diferentes actuaciones tanto en la arquitectura como en la escultura. En este epígrafe conviene consultar la narración visual, apartado 3.1.1. *Finalización técnica de la instalación*.

En el *Informe Secreto*²⁹ que escribe en 1968 el P. Goitia, en relación a la arquitectura, indica:

“Si se ha conseguido completar algunos detalles de la Basílica estos últimos años, ha sido obra dificultosa siempre, pues veía en el Sr. Oiza una desgana y despreocupación total. Muchas veces me confesó que todos esos detalles no le interesaban, mientras estuviera la fachada incompleta; los dos arquitectos ven en la culminación de las obras de la fachada lo más esencial e importante para la apreciación de la obra arquitectónica de la Basílica de Aránzazu”.

Tras la aprobación última y definitiva de la fachada, en Marzo de 1966, el Sr. Oiza me confesó claramente lo que yo siempre había sospechado: “Si Oteiza sube a Aránzazu, entonces puede Vd. contar conmigo para la terminación de toda la Basílica”.

A continuación analizamos en nueve epígrafes, las actuaciones que se llevan a cabo tras la instalación de los apóstoles:

1. Sujeción de los apóstoles por el reverso

En los dos documentos³⁰ que escribe Oteiza a modo de diario de la instalación, en el día 18 de junio anota “*se ajusta el nº 12. Se adelanta el primero. Se termina*”. Por tanto, una vez instalado el último, se recolocan ligeramente el primer apóstol y se da por concluida la instalación.

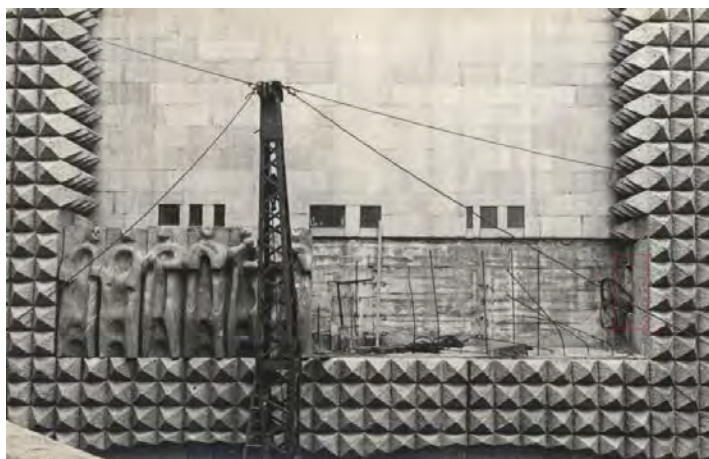
La conversación con Jabier Bikuña, ha revelado que por el reverso, entre un apóstol y otro, llevan una grapa metálica que se sitúa en la parte más alta de la figura. Esta pieza metálica se insertaba en un cajeado realizado previamente en la piedra y el espacio que pudiese quedar entre el hueco y la grapa se cerraba con cemento. De este modo, quedan cosidos entre ellos y se evita cualquier desplazamiento.

2. Cierre de las ocho ventanas que se situaban por encima de los apóstoles

En este punto hay que recordar que en los planos iniciales, los del anteproyecto de 1950, y los de 1951 “*ver plano nº77*”, inmediatamente por encima del Friso se situaban tres huecos con forma de arco de medio punto. Posteriormente, en el muro de la fachada quedaron en 1955 ocho ventanas que vemos en la siguiente imagen (fig. 10). Hemos podido comprobar que al interior de la Basílica, en una zona de paso no visible al público, vemos el trasdós de la fachada, y las ocho ventanas que quedaban por encima de los apóstoles. Los huecos se cerraron al exterior con losas de piedra de Lastur, pero permanecen al interior de la Basílica (fig. 11).

29 Archivo Arantzazu Arm.5-2ªserie-Carp.1-Doc.3.

30 Archivo Museo Oteiza FD-8392 y FD-8394.



10. Fachada de la Basílica de Arantzazu durante la instalación de los apóstoles. Se observan ocho ventanas al exterior de la fachada, que permanecieron desde su construcción hasta junio de 1969, momento en que cierran tras la instalación de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza FD-2560.



11. Trasdós de la fachada. Al interior de la Basílica permanecen los huecos de las ocho ventanas.

3. Repaso de la talla

Comenta Jabier Bikuña, y así queda recogido en video³¹, que una vez instalado, se repasan ciertas zonas de la talla. Siguiendo el criterio de Oteiza, los canteros repasan los huecos interiores de las figuras, y sobre todo, la posición de los brazos, hasta conseguir una secuencia de movimiento perfecta entre un apóstol y el siguiente. Efectivamente, los brazos al ser la zona de unión más externa entre las figuras, es la que potencia la sensación de ritmo y movimiento entre los apóstoles.

4. Reintegraciones puntuales en los apóstoles

Los reintegraciones de soporte que se realizan en cada uno de los apóstoles, han sido efectuadas con resina epoxídica, a la que se añadían polvo de la misma piedra para asemejarse en el color y textura a la piedra de Markina.

A continuación se realiza un breve resumen de estas acciones, que pueden observarse en la narración visual, apartado 3.1.4. *Finalización técnica de la instalación:*

-Apóstol nº 1. Se aprecia la fractura y restauración de la nariz, observándose dos vástagos en el tabique nasal.

-Apóstol nº 4. Se retoca la parte superior de la cabeza.

-Apóstol nº 5. Tanto el modelo en yeso a escala 1:3, como algunas de las cabezas que detalla para este apóstol, presentan una boca más o menos pronunciada. En la piedra se talla una boca de aspecto dramático, pero posteriormente, y una vez que está instalado en la fachada, se decide eliminarla. Posiblemente se retalló rebajando ligeramente esta zona hasta que desapareciera el hueco de la boca; aunque se aprecian ciertos restos de resina alrededor de la barbilla.

-Apóstol nº 12. Ya hemos indicado que al ser el último que sube a la fachada se le realiza un taladro en el pecho para ser izado; este hueco se cierra con un injerto de piedra y mortero de resina epoxi.

31 “Colocación de los Apóstoles y la Piedad de Arantzazu”. Video, 40 minutos. Junio-octubre de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367. Estas operaciones se observan en el corte, 00’00’ al 01’45”.

- Junta entre los apóstoles nº 12 y nº 13. Al ser el nº 12 el que se instala en último lugar, es lógico que en este punto pudiesen quedar ciertos márgenes. La junta entre ambos apóstoles es mayor que entre el resto de las figuras, y se decidió suplementar este espacio con una cuña de piedra de Markina.

5. Rejuntado entre los apóstoles

La junta que queda entre cada uno de los bloques de piedra se cierra con cemento, al que se añade pigmento de color negro para acercarse al tono de la piedra.

6. Se retiran las dos puntas de diamante que habían quedado en el fondo de las torres

Como veíamos en el gráfico que abre el epígrafe 10.2.1. *Modificación de la fachada antes de la instalación de los apóstoles*, al inicio de este apartado, en 1955 la altura para el Friso era de cinco puntas de diamante y durante la instalación de los apóstoles en la fachada se elevó a seis, pero no se retiró la fila completa, sino que se eliminaron únicamente las dos primeras. En este momento se eliminan las dos puntas restantes que quedaban justo por encima de los apóstoles en ambas torres.

7. Cierre del pasadizo entre el Friso y el muro de fachada

Se procede a cerrar el espacio, de aproximadamente 1,30 m de fondo que quedaba entre la trasera de las esculturas y el muro de fachada. En la imagen anterior que ilustraba las ocho ventanas que quedaron sobre los apóstoles (fig. 10), vemos tras los apóstoles, la parte baja del muro de fachada en hormigón, y se aprecian las tablas del encofrado. También observamos en la torre derecha, un hueco rectangular del que asoman unos cables. Desde este hueco, se ha realizado la fotografía que vemos a la derecha (fig. 13). A este lugar se accede desde el interior de la Basílica, concretamente por la torre derecha de la fachada. Actualmente queda un pasadizo entre el reverso de los apóstoles, la cubierta y el muro de fachada; todo él realizado con hormigón. Por tanto el reverso de los apóstoles queda oculto por un muro de hormigón. Como se aprecia en la fotografía de la izquierda (fig. 12), la cubierta de este pasadizo, se cerró al exterior, con piedra de Markina.



12. Vista cenital del Friso de los apóstoles, donde se aprecia el cierre del pasadizo entre el Friso y el muro de fachada. Archivo Museo Oteiza FD-13311.



13. Pasadizo entre la espalda de los apóstoles y el muro de fachada.

8. Cajeadado para instalar la Piedad

Posiblemente en julio de 1969, se realiza el cajeadado para instalar posteriormente, en octubre, la Piedad en la fachada. Este proceso se detallará en el apartado destinado a la Piedad.

9. Cierre de las ventanas de las torres

Se procede al cierre de las cuatro ventanas de cada torre, se plantea como solución la misma que se había realizado en la torre campanil donde se dejó un hueco libre cada cinco puntas de diamante. En el caso de las torres se deja un hueco cada cuatro puntas de diamante. La solución del cierre de las torres, influye notablemente en el conjunto arquitectónico, que se hace masivo y contundente, pero sobre todo afecta a la estatuaria. Al unificarse las torres, la masa escultórica, especialmente el Friso de los apóstoles por su claroscuro y movimiento, se acentúa enormemente haciendo que nuestra atención se focalice en la estatuaria del Friso.

Como cierre del proceso de talla e instalación del Friso de los apóstoles en la fachada, se incluyen dos imágenes actuales. La primera del estudio definitivo en yeso a escala 1:3 que se muestra en la exposición permanente del Museo Oteiza (fig. 14), la segunda del Friso que nos recibe hoy en la Basílica de Arantzazu (fig. 15).



14. Apostolario de Arantzazu. Friso con 14 apóstoles, 1953. Vaciado en yeso. 107,5 x 412 x 34 cm. Colección Fundación Museo Jorge Oteiza CE01097 - CE01110, Alzuza (Navarra).

15. Apostolario de Arantzazu, 1953-1969. Talla en piedra de Markina. 270 x 1200 x 90 cm. Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati (Gipuzkoa).

Es importante señalar que la Basílica de Arantzazu se consagra el 31 de agosto de 1969, en ese momento, los apóstoles ya están instalados en la fachada, pero no así, sin la imagen de la Piedad, que no se ubicará hasta octubre de este mismo año. Se ha revisado la crónica del Santuario y la prensa³² de éste día y de días previos, pero nada alude a la estatuaria de Arantzazu, simplemente señala:

32 Anasagasti, Pedro de, "El domingo, consagración de la basílica de Arantzazu. Asistirán al acto cinco obispos", La Voz de España, Donostia - San Sebastián, 30 de agosto de 1969, p. 15.

“Consagración de la Basílica. Hoy se ha consagrado con toda solemnidad la nueva Basílica, oficiando en la ceremonia el Excmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Pamplona [] a quien le acompañaron en la consagración de los 4 altares laterales los 4 obispos siguientes”.

10.2.4. RESPUESTAS DESDE LA POESÍA

Blas de Otero³³ visita Arantzazu en junio de 1969 (fig. 16), durante la instalación del Friso de los apóstoles en la fachada, y dará reflejo de esta visita en un poema titulado *“Palabra en piedra. Oteiza, en Aránzazu”*³⁴.



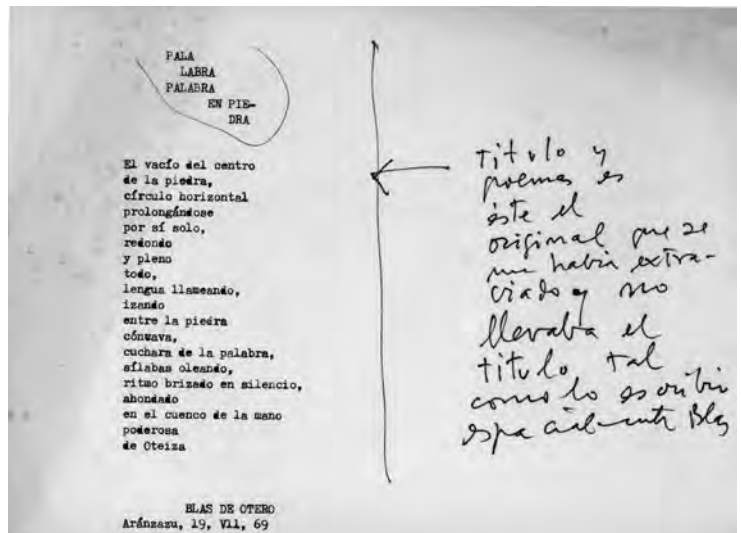
16. De izquierda a derecha: el escritor y crítico de arte José Luis Merino, Jorge Oteiza, su ayudante Koldo Azpiazu, una señora que no hemos identificado, Blas de Otero y su esposa, Sabina de la Cruz. Archivo Museo Oteiza FD-7653.

El poema que aparece a continuación lo conservaba Oteiza en su archivo³⁵ (fig. 17), y podría ser el más cercano a su estructura y rítmica original.

33 En 1950 Oteiza conoce a Blas de Otero en la Galería Studio de Bilbao, iniciándose una amistad. Fue junto a Gabriel Celaya determinante en su trayectoria poética y le fueron acercando a la poesía reivindicativa y social.

34 Poesía. Edición crítica a cargo de Gabriel Insausti. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 231 - 233. Sobre su publicación, advierte Maraña, Félix en el texto Las palabra y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano, pp. 93 y 115: composición que dio a conocer inicialmente en 1974 en Escrito para, separata que dedicó a su poesía la revista Papeles de Son Armadans editada por Camilo José Cela en Palma de Mallorca y que luego publicó en Poesía con nombres (1977) y reprodujo a su vez en Expresión y reunión (1981). Aunque la versión que conocemos de este poema de Otero es la que aparece en sus libros, Oteiza asegura que en su composición original tuvo otra estructura, con fragmentación rítmica distinta.

35 Archivo Museo Oteiza FD-23113.



17. Poema de Blas de Otero *Palabra en piedra*. Oteiza, en Aránzazu. Archivo Museo Oteiza FD-23113.

Una vez instalado el Friso de los apóstoles en la fachada, se produjeron otros signos de admiración, como queda reflejado en este poema fechado el 24 de junio de 1969 y firmado por Pedro de Anasagasti³⁶:

A los Apóstoles de Oteiza

Ya estáis de pie,
Tensos, victoriosos,
Tras años de prisión impuesta
En la febril pupila
Mental de vuestro artífice.

Ya estáis de pie.
Tras quince años
De aborto involuntario
Por la avara ceguera
De pseudo-comadronas obcecadas.

Sois briosos, ardorosos,
Piedra de la piedra,
Vena de la tierra hecha granito
Con el filtrar de siglos
De lluvias perezosas:
Un maridaje abrupto
De cielo, tierra, entraña.

Sñados en Vasconia
Por un poeta herido de nostalgias.
Nacidos en Vasconia,
De su afanosa tierra.

Tallados en Vasconia,
Con la áspera alegría
De un cielo gris de actuales penas
Y un pedestal tan verde de esperanzas.

Un oleaje brusco
Navega en vuestras piernas
En incesante marcha
De apóstoles sin rumbo
Hacia la meta de la humana pena.
Danza litúrgica
De brazos y de piernas
Que sudan su mensaje
En las amargas glebas de los hombres.

Los torsos en escorzo
Hacia la Voz que hiere, sacude, sana, resucita.
La Voz os sorprendió;
La estáis oyendo
Mientras el cuerpo aquieta
El ímpetu de sus pasiones locas.

Habla el uno, escucha el otro.
Hay quien taladra las estrellas
O siembra su mirada en el vacío.
Aquel tapa sus ojos
Al poder degradante
De la injusticia que avasalla al mundo.
Y es otro el que destaca
De su robusto tronco su cabeza
Porque vació su pomposo egoísmo
Para invadir de Dios su fantasía.
Mira en de más allá,
Mira y remira
El barro lánguido
Con que amasó el Señor su contextura.

Duermen todos, despiertos
Al sueño de lo Eterno
Tras en vaciado adusto
De su sensual entraña.

Habláis en el silencio
Gritando al mundo
La fe de la Verdad
En la veraz penumbra de la Fe.
La piedra es permanente
Como la permanente Fe
Que predicáis desde el umbral
De un templo alzado al cielo
Por el ardor de un endiosado pueblo.

Guardianes de una iglesia material,
Guardianes de otra Iglesia.
Cuyo cimiento y cima es la Palabra.

Sed piedras,
Sostén de la ancestral
Pasión divina de los vascos.
Apóstoles
De la verdad hiriente
En una sociedad que alienta la mentira.
Y sed vivencia
De un Evangelio, cuyo olvido
Desquicia a nuestro mundo atormentado.”

24/6/1969

11. LA PIEDAD 1966-1969	303
11.1. IMAGEN DE LA PIEDAD	303
11.1.1. SU POSIBLE FUNDICIÓN EN BRONCE	303
11.1.2. DEFINICIÓN DEL TEMA	306
11.1.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO	306
11.1.4. PIEDAD DE ARANTZAZU	308
11.2. REALIZACIÓN DE LA PIEDAD	312
11.2.1. LA PIEDRA DE MARKINA	312
11.2.2. TALLER Y COLABORADORES	312
11.2.3. PROCESO DE TALLA	312
11.2.4. ANCLAJE DE LA PIEDAD	313
11.2.5. INSTALACIÓN	316
11.2.6. RESPUESTAS TRAS LA INSTALACIÓN	318

11. LA PIEDAD 1966-1969

11.1. LA IMAGEN DE LA PIEDAD

Hay que recordar que en los años cincuenta Oteiza desarrolla distintos estudios¹ de Piedad. Unas primeras piedades realizadas con trébedes o patas de gallo, entre las que se encuentra la *Piedad n.º 1*². También algunas piedades modeladas, entre las que hemos localizado una Piedad³ que se situaría entre la *Piedad n.º 1* y la Piedad definitiva.

En 1964, antes de que el obispo se retractase de su decisión, José de Arteche publica⁴ la noticia de la autorización a Oteiza para que concluyese la fachada de Arantzazu. En la noticia, señala que encuentra a Oteiza más pensativo que nunca:

“El remate del friso le plantea un problema.

-¿Qué debo hacer? ¿Una Asunción o una “Adra Mari”?

Goitia, Tellechea, Idígoras, que se han sumado a la reunión, y yo le respondimos unánimes:

-No olvides que la Asunción es el misterio mariano más popular en el país”.

En esta misma fecha, y como veremos a continuación Oteiza ya está pensando en una Piedad para lo alto del muro. El 31 de marzo de 1966, se alza la segunda paralización, que afectaba únicamente a la obra de Oteiza, y se autoriza definitivamente la instalación de la estatuaria. Desde ese día y hasta el 01 de noviembre de 1968, momento en que Oteiza se traslada a Arantzazu y retoma su trabajo, el escultor pensaría en la resolución de su proyecto. Podemos afirmar que durante éstos últimos años y atendiendo a las obras que se han conservado, la única tipología de Virgen que desarrolla es la de la Piedad, abandonado el estudio y desarrollo escultórico de Andramaris y Asunciones.

11.1.1. SU POSIBLE FUNDICIÓN EN BRONCE

Desde el inicio del trabajo, en 1951, y hasta mayo de 1969, un mes antes de encargar la piedra Oteiza tuvo en mente realizar la Virgen en fundición, probablemente de bronce. Hay que señalar que en 1953, paralelamente al proyecto de Arantzazu, Oteiza intervino en la fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en Arcas Reales (Valladolid), para la orden de los P. Dominicos. En la obra proyectada por Miguel Fisac instalará en lo alto del muro la escultura *Santo Domingo portando una estrella*⁵ fundida en aluminio (fig. 1). Esta obra tiene como antecedente directo los estudios que Oteiza realiza para Arantzazu, y concretamente la versión de Asunción que abre el grupo de imágenes *Asunción 1952-53. Vaciamiento de estatua*.



1. *Santo Domingo portando una estrella*, 1953. Obra instalada en la fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en Arcas Reales (Valladolid). Archivo Museo Oteiza FD-19297. Foto: Kindel.

1 Ver narración visual, A. Primer Período 1950-1954, apartado 1.1.2.4. Piedad.

2 Ver el epígrafe 6.3.3. Piedad (fig. 18).

3 Ver el epígrafe 6.3.3. Piedad (fig. 19).

4 Arteche, José de, “Noticia”, *La Voz de España*, 14 de junio de 1964. Arteche, José de, “3. Acontecimientos de Arantzazu. Noticia», *Revista Arantzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XLIV, n. 130-131, julio-agosto 1964, pp. 13-14. [Recoge el artículo publicado por José de Arteche en el diario *La Voz de España*, el 14 de junio de 1964]. Ver anexo de prensa.

5 Fundición en aluminio, 250 x 150 x 200 cm aprox.

Es muy probable que para recoger la textura y expresividad del modelado en barro pensase en una fundición como técnica más afín a su proceso de trabajo. Al mismo tiempo, Oteiza meditaría sobre el conjunto, la fachada es toda ella una masa pétreo, y creo que con acertado criterio, decidió en el último momento que toda la estatuaria fuese realizada en piedra.

Recogemos a continuación algunas referencias escritas sobre el material de soporte que tenía pensado el escultor para la Virgen:

El 8 de octubre de 1951, en el documento que escribe cuando acababa de ser seleccionado como escultor, *Datos auxiliares para el cálculo del contrato con el Escultor*⁶, indica una relación de la estatuaria y el cálculo económico de la misma:

“Relación de la Estatuaria: La Andra Mari (fundición) con su relieve mural de piedra”.

En el informe que los artistas envían a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia⁷ y que se muestra íntegramente en la narración visual, *B. Segundo período de Arantzazu 1954-1968*. Junto a una fotografía de la fachada vacía, indica Oteiza:

“Una vista de la fachada con el muro liso para ser tallado y los hierros en lo alto para recibir la imagen de la Virgen en la misma fundición de las campanas”.

El 6 de junio de 1964 Oteiza escribe⁸ un documento titulado “Para la conversación con el P. Goitia”, en él indica que al desaparecer los relieves del muro, está pensando en la posibilidad de realizar una Piedad:

“El boceto de la Asunción de la Virgen, no estaba en mi última visita a Aránzazu. Si alguien la tiene en el Convento, sería de agradecer que la devolviese, luego se la podría quedar. De todas formas, siento que esta imagen para la parte alta del muro (creo que la habíamos calculado en unos 3 metros de alto y no habíamos encargado la piedra. No recuerdo si habíamos considerado que podía ser también en fundición) tengo que estudiarla nuevamente. Pienso si no es exactamente una Piedad (al desaparecer los relieves)”.

En el archivo personal del escultor encontramos un escrito⁹ en el que precisa Oteiza dos cláusulas de aquel contrato¹⁰ que habían redactado inmediatamente después de la reunión del Jurado, y que referencia Oteiza en LOS HECHOS en varios puntos, concretando que el escultor deberá “realizar numerosos estudios de la imagen en la parte superior del Muro y que tendrá que decidir si en piedra o fundición”.

Como hemos señalado anteriormente, a partir de junio de 1964, Oteiza tiene prácticamente decidido que en lo alto del muro instalará una Piedad.

Se conserva en el Archivo de Arantzazu un borrador de contrato fechado en julio de 1964¹⁰ entre la propiedad y Oteiza, y en el epígrafe 5.- *Por cuenta de la Propiedad correrán los siguientes gastos*:

- a) “La compra de la piedra u otro material de los que el escultor sacará definitivamente las imágenes del friso y de la Virgen.

6 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.9.

7 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16.-Doc.12. Además de este documento, existe en Arantzazu, Armario 5, Balda 6, N.6, un ejemplar encuadernado en tapa de tablex perforado de este mismo informe que se compone de 47 páginas, y se complementa con fotografías, planos y dibujos de los proyectos de los tres artistas. Ver narración visual, apartado 2.1. Segundo período de Arantzazu 1954-1968.

8 Archivo Museo Oteiza FD-492.

9 Archivo Museo Oteiza FD-8516 y FD-8518. Se indica julio, seguramente estaría fechado a finales de julio de 1964.

10 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.37.

- b) En caso de que la Imagen superior de la fachada sea de bronce, la propiedad pagará igualmente los gastos de fundición”.

El 25 de junio de 1966, al poco tiempo de alzarse la segunda paralización Oteiza escribe¹¹ una carta a la fundición *Capa* porque quiere fundir algunas obras de su producción, pero comenta al inicio que se ha resuelto el tema de Arantzazu y tendrá que ir a Madrid a hablar con ellos.

El 6 ó 7 de abril de 1967 Oteiza envía un presupuesto titulado “*A LA COMISIÓN CONCLUSIÓN ARÁNZAZU, idea presupuesto conclusión fachada*”, sobre la fecha, escribe el escultor. En él se detallan los costes, los colaboradores necesarios y los plazos para ejecutar la obra en 10 meses:

“Costo de la fundición: unas 460.000 pts. en Madrid. Se estudiará realizarla en nuestro país, si es posible [...]”.

octubre. Colocación piedras friso y prueba colocación en lo alto muro del modelo yeso para fundir. El tiempo que se tarde para fundición concluyo friso”.

En el archivo de Arantzazu se conserva un documento sin data pero que podría fecharse en abril de 1967, *Boceto del contrato definitivo (un anteproyecto...)*¹² en el que señala:

“10.- Si es posible, se procurará realizar en Guipúzcoa la fundición de la imagen de la Piedad que irá en la parte superior de la fachada. Los gastos de dicha fundición correrán a cuenta de la Propiedad”.

El *Informe secreto presentado a la Comisión Provincial del Centenario*, fechado el 28 de mayo de 1968¹³, es una cláusula redactada en los mismos términos.

En diciembre de 1968 se publica el artículo¹⁴ “Con Oteiza, en Arantzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco, en el que señala:

“¿Y la imagen de bronce que coronará el grupo de los apóstoles? [...] estoy haciendo todo lo que puedo para que esta imagen la podamos fundir nosotros [...] en Guipúzcoa”.

Finalmente, el 11 de mayo de 1969 Oteiza escribe¹⁵:

“Esto ha entrado en su fase final y no puedo ya distraerme en nada que no sea terminar esto a tiempo, tengo que trabajar desesperadamente.

Mañana vienen de Pasajes San Pedro los fundidores Eguía para calcular sobre un boceto intermedio el despiece de la imagen, ha sido muy simpático el ofrecimiento pues ellos tienen en Sanpedro el retablo antiguo de Arantzazu y así contestan sentimentalmente.

Esta carta es importante, porque nos confirma que un mes antes de iniciar la instalación de los apóstoles en la fachada, Oteiza seguía teniendo en mente realizar la imagen de la Piedad en fundición.

11 Archivo Museo Oteiza FD-2027.

12 Archivo Arantzazu Arm.5-2ª serie-Carp.1-Doc.3.

13 Archivo Arantzazu Arm.5-2ª serie-Carp.1-Doc.3.

14 Ormaechea, Joaquín, “Con Oteiza, en Arantzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco”, *El Diario Vasco*, Donostia - San Sebastián, 17 de diciembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_4141.

15 Archivo Museo Oteiza FD-498. La carta está dirigida a José Ramón Aranzábal y Juan Celaya (Vitoria).

Probablemente y al ver el resultado final de los apóstoles, que siempre tuvo claro que serían en soporte pétreo, decidió realizar también la Piedad en piedra. Como veremos posteriormente en el proceso de talla, hay ciertas cuestiones escultóricas que son difícilmente trasladables cuando se varía el soporte de la obra, y más en éste caso, en el que además se realiza una ampliación a partir de un modelo a menor escala. Hay ciertas cuestiones que permanecen unidas al soporte de la obra, y ciertos detalles de textura y expresividad del modelado en barro, cambian inevitablemente al ser trasladados a una talla en piedra.

11.1.2. DEFINICIÓN DEL TEMA

El origen del tema de la Piedad se sitúa a finales del siglo XIV gracias a la actividad de talleres emplazados en Baviera, Bohemia o Austria, especializados en los grupos escultóricos que se denominan “piedades horizontales”. La mayor parte de ellos se realizan en piedra policromada y se integran dentro de la corriente estética del llamado estilo bello “Vesperbild”. Una de las pocas piedades de este origen que se conservan en España fue restaurada por la autora de este trabajo. En ellas se representa a una Virgen doliente, que sostiene en su regazo el cuerpo de su hijo, éste tiene las piernas flexionadas, pero el resto del cuerpo y los brazos se disponen totalmente en horizontal.

En el siglo XV, se evita la rigidez y dramatismo de los primeros grupos, transformándose en figuras más amables “Shönnnes Vesperbilds”. También a partir de este momento se incorporan al conjunto otros personajes como San Juan y María Magdalena.

La tipología de la Virgen de la Piedad se extendió desde los talleres de Alemania al resto de Europa. La Piedad del Vaticano, fechada en 1498-1499, de Miguel Angel Buonarroti se convertirá en un referente en la iconografía de la Piedad sedente. También Miguel Angel ensayará Piedades con el Cristo alzado o en pie, en la *Piedad Florentina*, 1547-1553, *Piedad Palestrina*, ca.1555 y la *Piedad Rondanini*, 1552-1564. En los dos primeros grupos citados, incorporará otros personajes, como María Magdalena o Nicodemo.

Sin pretender hacer un recorrido histórico por la imaginería religiosa, y sólo apuntando pequeñas vinculaciones representativas relacionadas con la obra de Oteiza habría que citar a Juan de Juni, que comienza a representar a la Piedad acentuando el dramatismo de la madre en la posición de sus brazos abiertos. O la horizontalidad del Cristo en su obra *El entierro de Cristo*, 1541-1545.

En relación a la posición de la Virgen y el Cristo, Oteiza ensayará tanto la Piedad con el hijo en el regazo, como la Piedad con el Cristo alzado o en pie. Igualmente incorporará a sus estudios de la Piedad otros personajes, acercando la representación hacia las temáticas del *Descendimiento de la cruz*, *Llanto sobre el cuerpo de Cristo* o el *Santo entierro*.

11.1.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO

El escultor aborda esta segunda parte del proyecto cuando ya había dado por concluida su etapa escultórica en 1959, momento en el que dice haber llegado a las conclusiones estéticas y espaciales que ambicionaba. En torno al tema de la Piedad, da la sensación de querer agotar todas las posibilidades, tanto temáticas como escultóricas y realiza multitud de estudios¹⁶ que presentan pequeñas variantes,

16 Conviene explicar que muchos de los estudios de Piedad conservados en el Museo Oteiza están numerados por el reverso con números de distinto tamaño y color; existiendo por tanto numeraciones que se repiten, y modelos con dos números distintos. Como se indicó en la metodología se dispusieron según estas numeraciones y se estudió ese conjunto, buscando posibles relaciones entre ellos. Igualmente en la catalogación de los fondos

analizándolos siempre dentro de unos márgenes definidos. Esos márgenes, se concretan en un tipo más expresivo y libre, un modelado rápido y ágil donde interesa una masa escultórica que se defina por claroscuro. La forma en que desplaza el barro y las incorporaciones de material, que quedan latentes en superficie, definen la figuración de este momento.

Hemos visto en el epígrafe anterior que parece tener claro desde 1964 que la imagen de la Virgen será una Piedad, lo que no es tan fácil de determinar es en qué momento comienza exactamente a realizar estudios de Piedad para Arantzazu. Como apunta Badiola¹⁷, si en 1967 ya tiene un coste de fundición, parece que el tema de la Piedad lo tendría plásticamente desarrollado. Es decir, parece que antes de su regreso a Arantzazu, en noviembre de 1968, el artista ya habría desarrollado algunos estudios para la Piedad. Aunque posiblemente y por lo que apuntan testimonios como el de Antonio Oteiza, Xabier Egaña y Jabier Bikuña, en esa estancia en Arantzazu, desde su regreso y hasta junio de 1969, realizó gran cantidad de variantes sobre el tema de la Piedad.

En nuestro trabajo hemos datado las esculturas de la Piedad desde 1967 hasta 1969, y señalamos la conveniencia de consultar paralelamente la narración visual, apartado 3.2. *La Piedad*. Las piedades las hemos clasificado de forma secuencial en los siguientes grupos:

PIEDAD CON CRISTO EN EL REGAZO 1967-1969

Oteiza ensaya el modelo de Piedad con la postura clásica, la madre sosteniendo a su hijo en el regazo (fig. 2), aunque en casi todas las esculturas mantiene una clara horizontalidad en la figura de Cristo que recuerda a las primeras piedades alemanas del siglo XIV. En otras centra el dramatismo en la postura de la madre, especialmente en el gesto de sus brazos abiertos.

En algunas obras genera un volumen en el reverso de la figura para darle al conjunto un mayor sentimiento de flotación y acentuar la inclinación del cuerpo de la madre sobre el hijo.



2. Estudio para Piedad con el Cristo acostado, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01310.

PIEDAD CON CRISTO ALZADO 1967-1969

Esta disposición de las figuras, en pie o con las rodillas ligeramente flexionadas, se utiliza con frecuencia a mediados del S. XVI tanto en obras pictóricas como escultóricas. Los estudios de Oteiza sitúan a ambas en pie, con las rodillas flexionadas o sentadas, mientras la madre abraza al hijo, que está recostado junto a ella (fig. 3).

En algunos estudios, la disposición de las figuras hace que parezcan estar a punto de derrumbarse, y el dramatismo de la escena, se acentúa por un modelado dónde el escultor dispone pequeños fragmentos de barro que no llegan a integrarse, sino que quedan latiendo en superficie. Se generan vacíos en los cuerpos de ambos personajes y en la posición de los brazos, que cambia constantemente creando un fuerte claroscuro.



3. Estudio para Piedad con el Cristo alzado, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01276.

museográficos del Museo Oteiza está registrada una numeración que se ha tenido en cuenta para establecer la presente clasificación, en relación a las Piedades existe hasta el nº 49. Por último, se conservan estudios de Piedad que no presentan ningún tipo de numeración.

En los últimos estudios de este grupo se suaviza la composición, se tranquilizan los gestos, y al estar ambas figuras sentadas y con los brazos pegados al cuerpo se resta dramatismo, quedando convertida en un abrazo.

VIRGEN CON CRISTO Y OTRAS FIGURAS 1967-1969



4. Estudio para Piedad incorporando otras figuras, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01282.

Al incorporar otros personajes a la composición, la escena se transforma a otros modelos iconográficos; *Descendimiento de la cruz*, *Lamentación sobre Cristo muerto* o *Entierro de Cristo*. En los estudios que hemos recogido dentro de este epígrafe, el escultor parece ensayar también todas las posturas posibles de Cristo; desde una posición diagonal respecto a las figuras que los sustentan (fig. 4), una alzada en la que se reclina sobre dos personajes, y una tercera, y más cercana a su versión final de Piedad en la que sitúa el cuerpo yacente de forma horizontal y a los pies de las dos figuras que lo contemplan.

El último estudio de este grupo lo denomina Oteiza *Madres en silencio*. En él, la figura de Cristo ha desaparecido y el escultor, indica en el libro de Pelay Orozco¹⁸:

“Madres en silencio, hasta 30 centímetros de la pared me fue creciendo el barro, modelando madres que con sus hijos me figuraba presenciaban la muerte, era como un precalentamiento del sentimiento religioso y, podemos decirlo, del coraje político, que precisaba abordar el tema que me proponía de la Madre con su hijo muerto a sus pies, para el proyecto de una Piedad para lo alto del Muro”.

11.1.4. PIEDAD DE ARANTZAZU



5. Estudio para Piedad de Arantzazu, 1968-69. Colección Museo Oteiza CE01420.

Finalmente Oteiza se decide por un modelo de Piedad distinto iconográficamente, en el que sitúa a la madre sola ante su hijo, que yace a sus pies horizontalmente. Parecería que el escultor ha decidido representar al hijo, como suele hacerse en las escenas colectivas del *Santo entierro* o *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, totalmente en horizontal, pero incluye únicamente a la madre que le contempla en soledad. Txomin Badiola¹⁹ señala que la figura de la madre llorando a su hijo muerto en el *Guernica* pudo servirle a Oteiza como inspiración para desarrollar la Piedad de Arantzazu.

Dentro de esta composición y atendiendo a distintas expresiones de la madre ante la muerte del hijo, determina cuatro estados; estado A, estado B, estado C y estado D. A través de su expresión corporal y del modelado logrará establecer distintos grados; que van desde un gran dramatismo acentuado en unos brazos abiertos hasta un sentimiento de rabia contenida.

En relación a la figura de Cristo, continúa manteniendo la horizontalidad que ya había definido en modelos anteriores. En nuestro caso, nos remitiremos de nuevo al arte románico, recordando que ya en el anteproyecto mencionan los arquitectos que Arantzazu es una Basílica de inspiración románica, y como hemos visto a lo largo de esta investigación, en varias ocasiones alude el escultor al arte románico y su contenido simbólico.

En su archivo personal encontramos estas dos imágenes:

18 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 292.

19 Badiola, Txomin. Op. cit.; p. 306.

Teniendo en mente el Cristo que Oteiza representa en su últimas Piedades (Estados A, B, C y D), esta imagen resulta realmente significativa, no sólo por su horizontalidad, sino por cuestiones relacionadas



6 – 7. Relieve del *Entierro y resurrección de Cristo* representado en uno de los pilares del claustro bajo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), siglos XI y XII. Archivo Museo Oteiza FD-13567 y FD-13571 (Detalle).

con la inclinación del cuerpo de Cristo, la posición de su cabeza, la disposición de los brazos y la ligera flexión de sus rodillas. También escultóricamente y sólo atendiendo a los huecos y efectos de claroscuro, nos atreveríamos a señalar esta obra como inspiración del Cristo representado por Oteiza.

En la Piedad, formalmente determina una composición en forma de “T” invertida, con la Virgen en pie, pero con las rodillas ligeramente flexionadas, y la figura de Cristo a sus pies, dispuesta horizontalmente. Se han localizado más de treinta estudios diferentes de Piedad de Arantzazu en los que permanece esta composición.

En los cuatro estados desarrolla estudios que modela en barro y que vacía en yeso, a distintas escalas, desde 1:35 a 1:12. Finalmente y para cada uno de los estados desarrolló un modelo ampliado, en una escala aproximada de 1:5, que le permite al escultor aproximarse con detalle a las cuestiones que ya ha experimentado en los estudios de menor formato.

Hay que señalar que muchos estudios en yeso de la Piedad, presentan por el reverso una numeración, y el modelo definitivo de Piedad presenta el nº 8. Cabe pensar, dada la gran cantidad de estudios que realiza, que aunque éste se acercase a lo buscaba, quiso continuar su experimentación agotando todas las posibles expresiones dentro de este modelo de Piedad.

La figura de la Virgen tiene su antecedente en dos modelos de *Asunción* que realizó Oteiza en 1952-53. Ambas esculturas serán denominadas por Oteiza *Asunción nº 1* y *Asunción nº 2*.

Aunque el escultor parece tener claro desde 1964 que la Virgen sería una Piedad, esta idea se afianza tras la siguiente circunstancia que narra Oteiza en la síntesis biográfica que realiza para el libro de Pelay Orozco²⁰. En el año 1968 indica:

“Preparaba Txabi Etxebarrieta²¹ un estudio-manifiesto para los artistas e intelectuales vascos y quiso consultarme y discutirlo conmigo, yo estaba en Irún, había decidido subir en noviembre a Arantzazu para terminar mis esculturas del frente de la basílica. Pero tuve que ir a Madrid [] Y allí fue que me golpeó la noticia de su muerte, 7 de junio, sacrificado, en Benta-aundi. []. Cuando subo el 1 de noviembre a Arantzazu, ya he decidido que pondré en lo alto del Muro, el Hijo muerto, a los pies de la Madre, que estará mirando, clamando al cielo, hablando, no sé”.

PIEDAD. DEFINICIÓN DE LOS ESTADOS A, B, C Y D



8, 9, 10, 11. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado A*, 1969. Archivo Museo Oteiza FD-22049. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado B*, 1969. Archivo Museo Oteiza FD-5910. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado C*, 1969. Archivo Museo Oteiza CE00768. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado D*, 1969. Foto: EMM.

PIEDAD DE ARANTZAZU. ESTADO A, 1967-1969

El estado A (fig. 8), muestra una madre abatida ante la muerte del hijo, un dramatismo que se revela en la posición del torso y el cuello de la Virgen, que se curvan hacia el hijo, y en sus brazos, que se abren mostrando su desgarró. Esta tensión se mantiene en sus piernas, con las rodillas flexionadas, ligeramente separadas y avanzando su pierna derecha.

En algunos estudios, realiza un fondo detrás de las figuras, algo que ya vimos en las Asunciones y Andamaris de los años cincuenta, y que reducen la fuerza escultórica de la figura acentuando su calidad de relieve.

Además de las características citadas, el modelo ampliado presenta mayor definición en los rostros, que nos recuerdan a esa idea de retrato que plasmó en los apóstoles; una nariz que arranca desde la frente y una pronunciada barbilla. Es también de los cuatro estados, el que presenta un mayor tamaño en las cabezas de ambas figuras, que gradualmente se van reduciendo. El modelado, es el más expresivo y agitado de los cuatro estados, con un marcado hueco central en el cuerpo de la Virgen que mantiene la sensación de que acaba de realizarse mediante una fuerte presión con el puño y un movimiento descendente que acentúa el dramatismo.

En la figura del Cristo se aprecian ciertas variaciones en relación a los otros tres estados; especialmente en la posición de la cabeza, que es en el único en que se muestra de perfil. Muestra los huecos de las palmas de las manos y en su cuerpo presenta una sucesión de concavidades que paulatinamente se irán reduciendo en los siguientes estados.

PIEDAD DE ARANTZAZU. ESTADO B, 1967-1969

En el estado B (fig. 9), la Virgen se muestra paralizada ante la situación que contempla, sus brazos están pegados al cuerpo y las palmas de sus manos vueltas hacia un espectador al que parece estar interrogando. Comparándolo con el estado anterior, el torso de la madre está menos curvado hacia el hijo y se resta tensión en la posición de las piernas al adelantar una de ellas, lo que hace que todo el conjunto mantenga una actitud más estática.

En todos los estudios que se hemos clasificado como estado B, el Cristo aparece con la cabeza situada de frente al espectador, esta decisión la mantendrá hasta el estado definitivo, estado D.

En el modelo ampliado, vemos una menor definición del rostro en ambas figuras, y los rasgos de la nariz y la pronunciación de la barbilla se suavizan. El tamaño de la cabeza de la Virgen se ha reducido, lo que favorece la composición ascendente del conjunto. En el estado B se define en el Cristo no sólo la posición de la cabeza, sino también el rostro de la figura, que se mantiene casi sin variaciones hasta el modelo definitivo.

PIEDAD DE ARANTZAZU. ESTADOS C Y D, 1967-1969

En la narración visual hemos decidido unificar los estudios que realiza para los estados C y D, entre los que existen pequeñas variaciones. La mayor diferencia entre ambos estados se encuentra en la expresión corporal de la Virgen. En el estado C (fig. 10) muestra una rabia contenida y en el estado D (fig. 11), parece estar interrogando al cielo y al espectador ante lo sucedido.

La disposición de sus brazos es en ambos casos la misma, pegados al cuerpo, ligeramente curvados, echados hacia atrás y con las palmas de las manos hacia el espectador. Las rodillas, en el estado D están a la misma altura y flexionadas, lo que acentúa la sensación de que la Virgen está a punto de elevarse. Esta postura hace que el pecho y la cabeza se adelanten creando el efecto de haber detenido un momento de gran tensión.

Cuando observamos la figura de perfil, toda esta tensión se enfatiza, especialmente a la altura de las rodilla, con huecos laterales que ha dispuesto el escultor a modo de ráfagas; definiendo un vacío mayor realizado con el puño, en el que arrastra la materia y la fuerza hacia el exterior de la figura.

En la posición de la cabeza y el cuello se aprecian ciertas diferencias entre ambos estados, en el definitivo la cabeza es de menor tamaño lo que favorece la levedad del conjunto, el cuello es más corto lo que acentúa la tensión en la posición de la cabeza, que mira al cielo.

En la figura de Cristo, acusa la idea de horizontalidad con el brazo exterior y la pierna, que se unen formando casi una línea. Al igual que en la madre, las manos vacías se dirigen hacia nosotros.

La separación del muro de ambas figuras, los huecos y la idea de liviandad, que plantea el escultor desde el inicio del proyecto, quedan reflejados en la imagen de la Piedad. Para cerrar este epígrafe recordaremos el primer escrito que conservamos de Oteiza en relación a la estatuaria, fechado el 30 de julio de 1951, *"Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Arantzazu"*, el que acompañó a los bocetos para su selección como escultor. Su descripción para la Virgen era la siguiente:

"Para su mejor visibilidad huimos del concepto de relieve. Hoy la estatua –en mi concepto– pierde estéticamente peso, tiende a separarse de su zona de apoyo. Le hemos agregado un sentimiento de flotación, de suspensión aérea".

11.2. REALIZACIÓN DE LA PIEDAD

11.2.1. LA PIEDRA DE MARKINA

Los bloques de piedra llegan el 16 junio de 1969, cuando se están instalando los apóstoles en la fachada, Oteiza deja anotado “vienen las dos piedras para la Piedad”.

La empresa *INGEMAR S.A. Mármoles y granitos de Usurbil (Guipúzcoa)*, envía a los PP. franciscanos una carta indicando que adjunta factura referente a “Suministro de bloques de mármol Negro Marquina”. En la factura, fechada el 10 de julio de 1969, consta la siguiente descripción:

“NEGRO MARQUINA: Bloque nº 12.577 de. . . 2,07 x 1,15 x 1,05. Total metros: 2,498. 40% por medida fija.

NEGRO MARQUINA: Bloque nº 12.506 de. . . 2,68 x 1,20 x 0,73. Total metros: 2,347. 40% por medida fija”.

Si tenemos en cuenta las dimensiones citadas, y las medidas totales que nos constan para el conjunto de la Piedad; 284 x 271 x 103 cm, el primer bloque de piedra correspondería a la Virgen, y el segundo a la figura de Cristo.

Nos confirmó Jabier Bikuña, que las piedras de la Piedad, se encargaron a medida, y el escultor fue personalmente a la cantera a seleccionar los bloques. Es importante destacar que los PP. franciscanos aceptaron y asumieron el aumento del coste por una medida fija y la realización en un solo bloque de piedra, a favor del resultado final de la obra.

11.2.2. TALLER Y COLABORADORES

Frente al aparcamiento de Arantzazu, incluyendo parte de la zona porticada, se había construido para la talla de los apóstoles un cobertizo de madera. El conjunto de la Piedad se talla en el mismo lugar donde se esculpieron los apóstoles.

Los canteros y colaboradores que trabajan en el conjunto de la Piedad son los mismos que se han descrito en el apartado dedicado a la talla de los apóstoles en 1968-69²².

11.2.3. PROCESO DE TALLA

El conjunto de la Piedad está formado por dos figuras que se tallan por separado; por un lado la Virgen y por otro el Cristo. Como hemos visto, hasta última hora, mayo de 1969, el artista mantiene la idea de realizar la Piedad en fundición. Finalmente, decide tallarla en la misma piedra que los apóstoles, caliza de Markina.

El proceso empleado para la talla coincide con el descrito para el friso de los apóstoles. Los canteros parten del modelo definitivo de Piedad realizado por Oteiza en yeso a escala 1:4,3. El modelo que

emplean para la talla es el que actualmente se conserva en el Santuario de Arantzazu²³, permanecen los clavos o puntos en las partes exteriores de la escultura y diferentes marcas para la toma de medidas.

Las dimensiones se trasladan del yeso a la piedra de Markina, teniendo en cuenta en este caso, que debían darle mayor profundidad; aproximadamente los 10 ó 12 cm, que es la medida que quedará después oculta en un cajado que se realiza en la fachada para su instalación.

11.2.4. ANCLAJE DE LA PIEDAD

Durante la construcción arquitectónica, la propiedad se dirige²⁴ a los arquitectos en varias ocasiones para que determinen si es necesario plantear en la construcción algún soporte para el peso de la escultura de la Virgen.

El 31 de marzo de 1954²⁵ instan²⁶ al arquitecto Luis Laorga a finalizar la cubierta del lucernario y entre los temas pendientes indican:

“Hablé con Oteiza al salir de aquí para Madrid acerca de la base o soportes de la imagen de la Virgen en la fachada. Según me dijo será de fundición y no pesará sobre dos o tres mil kilos. De ser así no habrá necesidad de gran contrapeso en el muro. Convendría, para no quitar espacio al órgano, reducir al mínimum el tal contrapeso que entrase dentro más que el resto del muro de la fachada”.

Otro documento no fechado²⁷, pero posiblemente posterior y cercano a éste anterior, que firma Fr. Pedro Aranguren incide en los mismos términos:

“Al salir para ahí el Sr. Oteiza le preguntamos si la base o soportes de la imagen de la Virgen de la fachada necesitarán contrapeso. Quedó en resolverlo al verse con Vds. Y enviar pronto la contestación. Uno de estos días tienen los obreros intención de levantar el muro de hormigón y necesitan saber si lleva algún retallo saliente hacia dentro al par de la imagen o no. Si no es necesario no convendría quitar espacio y poner salientes y estorbos en el lugar destinado al órgano”.

De nuevo el 13 de abril de 1954²⁸ la propiedad escribe a los arquitectos solicitando que solucionen ciertos puntos, entre ellos, “si ha de llevar o no contrapeso la imagen de la fachada y sus soportes”.

Finalmente, la parte alta del muro de fachada se refuerza con un resalte de hormigón de mayor grosor y una pieza acartelada que une el muro con la cubierta (fig. 12).

Desde el interior de la Basílica, hemos podido inspeccionar la parte trasera del muro donde se ancla la Piedad. Se accede desde el coro alto, y en el interior del cajón del órgano, vemos el muro trasdós de la fachada principal realizado en hormigón. En su parte central presenta un resalte de hormigón, de forma rectangular, con la misma altura que el piso visible²⁹. Partiendo del centro de este resalte,

23 Ver narración visual 2.2. Definición del modelo final. Estados A, B, C y D, última imagen de esta secuencia.

24 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.5. Una de las cartas está fechada el 31 de marzo de 1954.

25 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.5.

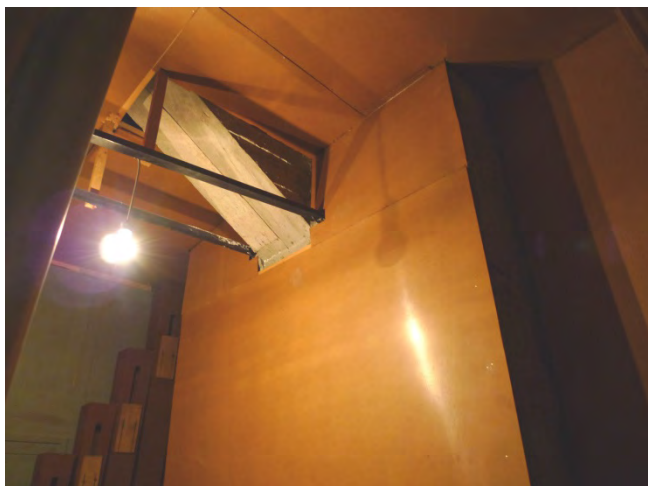
26 Esta carta no firmada podría estar escrita por Damián Lizaur, el arquitecto contratado por la empresa constructora.

27 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.5.

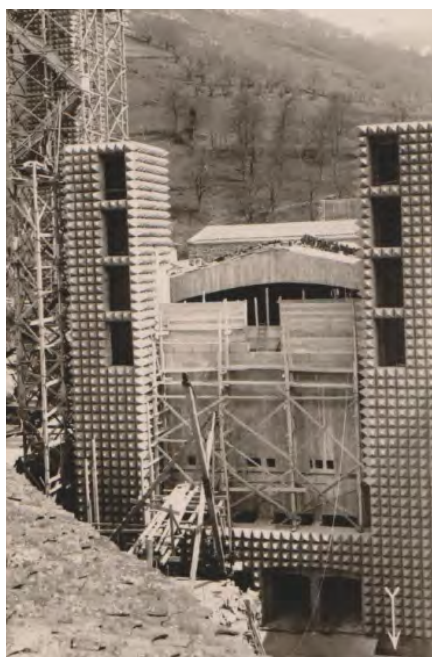
28 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.6-Doc.5.

29 La anchura es de 2 m y el fondo de 30 cm. Estas dimensiones se referencian en el informe “Estudio de

encontramos una pieza acartelada de hormigón que une el resalte del muro con la viga de cubierta. Hemos localizado una imagen (fig. 13) de la construcción del muro de fachada, en la que vemos el hueco rectangular de este resalte, en la parte superior del muro.



12. Interior de la Basílica, coro alto. Resalte rectangular del muro y pieza acartelada que une el trasdós de la fachada con la cubierta y sirve como refuerzo para el peso de la imagen de la Piedad. Foto: EMM.



13. Proceso de construcción del muro de fachada. Instalación del aplacado de piedra de Lastur en el muro de fachada y al interior el encofrado de madera donde se observa el hueco rectangular para el resalte del muro en el coro alto. Archivo Arantzazu A 31-15.

Para determinar con exactitud todo este proceso hemos contado con el testimonio del cantero Jabier Bikuña Urzelai³⁰. Las losas del muro de la fachada, de piedra de Lastur, tienen un fondo de unos 40 cm, aunque apunta Jabier que no todas mantienen esa medida exacta, que pueden variar unos centímetros. Hay que recordar en este punto que Oteiza el 27 de junio de 1952, en el documento *Consulta de la piedra*, indica:

“Para la Fachada Lo fundamental es que sea sana la parte exterior en una profundidad de 0,30 m. No me parecería mal una fachada uniforme con sillares de 1 metro cuadrado regular. No importaría que fuesen menores pues el relieve tiende a invadir todo el muro. Quizá convendría atender a su ordenación o no. Importante el contacto directo de las piedras”.

Finalmente el aplacado del muro de la fachada se dispone en bandas horizontales. Las losas se disponen de forma contrapeada, pero no siempre simétricas al centro. Los 50 cm de altura, tampoco se disponen de forma alineada con las puntas de diamante.

definición de los tratamientos para la conservación del material pétreo constituyente de las estatuas de la fachada principal del Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu”. Realizado por Labein Tecnológico, con la referencia: B118/00-14-In-MC-02 (v01). Unidad: Tecnologías de materiales y construcción, abril 2000, pp. 5- 9.



14, 15, 16. Fachada vacía, 1955-1969. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-5906 y FD-5906. Instalación de la Piedad en la fachada y detalle del cajado para insertar ambas figuras. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-13317 y captura del video FD-16367. Fachada concluida. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-19621 y FD-21978.

Las seis imágenes anteriores, recogen tres situaciones distintas relacionadas con la instalación de la Piedad en la fachada. Las dos primeras fotos; superior e inferior de detalle (fig. 14), muestra la fachada tal y como se quedó en 1955, en la zona superior del muro se aprecian 5 varillas metálicas destinadas a la imagen de la Virgen. La segunda situación (fig. 15), muestra el cajado que se practica para insertar el conjunto de la Piedad y que se detalla a continuación. En las imágenes de la derecha (fig. 16), ya está instalada la Piedad y el cajado se ha complementado con piedra nueva de color más claro.

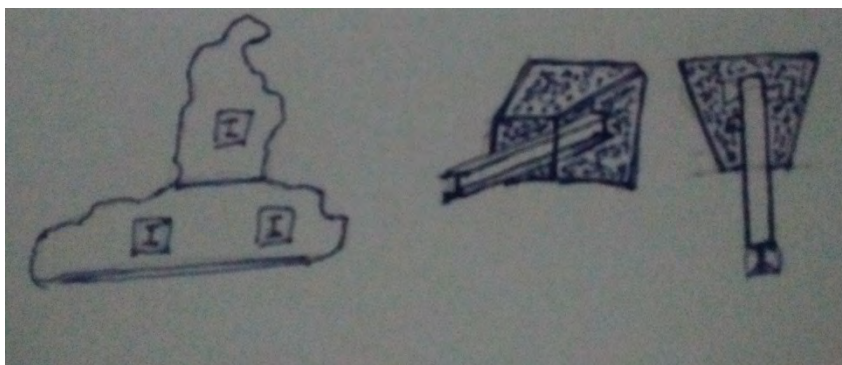
Tal y como se ha detallado en el texto y en la narración en imágenes, una vez instalados los apóstoles, entre junio y agosto de 1969, se realizan diferentes tareas, entre ellas el cajado para la instalación de la Piedad.

En las losas de piedra de Lastur, se practicó un cajado para encastrar las dos figuras del conjunto de la Piedad (fig. 17). Este cajado tiene aproximadamente 10 ó 12 cm de fondo, y esta medida, será lo que quedarán ocultas en el muro ambas esculturas. Para el encastre de la Virgen se realiza en las losas de piedra de Lastur un cajado en forma rectangular. Para la figura de Cristo se realiza también un cajado rectangular, pero con los dos ángulos superiores en chaflán. En este mismo momento, se procede a cambiar las varillas que aparecían en el muro, por tres pernos metálicos con forma de "I". Para insertar dichos pernos se practicaron en el muro tres agujeros de un fondo aproximado de 60 cm –40 cm en la losa de piedra y 20 cm más para llegar al hormigón", los agujeros se realizan con forma de cola de milano para darles mayor resistencia y dificultar su salida, y una vez inserto el vástago metálico se rellenan con cemento (fig. 18).

Por tanto, para anclarse al muro, la escultura de la Virgen presenta en la espalda un orificio donde se insertará un perno, y el Cristo dos orificios. Como señala Javier Bikuña estos huecos tenían holgura, porque Oteiza quería tener un margen de maniobra para poder desplazar o elevar ligeramente las esculturas en el proceso de instalación en la fachada.



17. Forma del cajeado que se practica en la fachada para anclar la Piedad y situación de los vástagos. Captura del video Archivo Museo Oteiza FD-16367.



18. Dibujo realizado por Jabier Bikuña detallando a la izquierda el reverso de ambas figuras y la situación de los pernos metálicos, con forma de "I". A la derecha, la forma en cola de milano que se practicó en el muro para anclar los tres pernos.

11.2.5. INSTALACIÓN

La Piedad se instala el 21 de octubre de 1969. Ese día Oteiza cumplió 61 años. Los procesos de traslado e instalación quedan recogidos en una grabación³¹ en cámara super- 8 que filma Oteiza.

Para su traslado ambas esculturas se encuentran en el exterior de los arcos del aparcamiento. Primero se procede a encinchar la figura del Cristo, que se encuentra sobre unos ristreles de madera en posición horizontal, de tal modo que esta elevación permite que se encinche fácilmente y se hace por dos puntos; sus pies y la cabeza. Se protege la zona de contacto entre la cincha y la escultura mediante gomas y sacos de tela para que no rocen la escultura. Las cinchas se sujetan al gancho de la grúa móvil, y se eleva en posición horizontal.

Se realiza el mismo procedimiento con la figura de la Virgen, que se encincha verticalmente desde su base de apoyo hasta la parte superior de los brazos. En el video se aprecia cómo elevan lentamente la figura de la Virgen y ensamblan las dos figuras sobre la grúa móvil.

Desconocemos si finalmente se trasladan juntas ambas figuras o por separado; ya que en la siguiente imagen ambas figuras se encuentran apoyadas en el suelo sobre ristreles de madera. En este punto haremos referencia al relato que incluye Pelay Orozco³²:

“Aún hoy, transcurridos los años, deploro en el alma no haber podido estar presente aquel día en Aránzazu. Una inoportuna avería en la grúa que debía subir la colosal escultura de piedra cuyo peso excedía las nueve toneladas, fue la causa de que yo, que tan cerca había seguido la dolorosa gestación y expeditivo desarrollo de aquella obra trascendental, al tener que regresar a San Sebastián, no pudiese ser testigo presencial de su feliz culminación”.

Ciertamente pudo haber algún problema técnico, ya que en esta parte del video sólo hay unos segundos de grabación de la fachada y continuos cortes.

Mediante el cabrestante y dos poleas situadas en lo alto de la fachada se comienza a izar la Virgen. Una vez arriba, y sujeta por los cables de acero y el sistema de poleas se inserta en el cajeado que habían realizado previamente en las losas de piedra de la fachada, y desciende unos 25 cm aproximadamente, manteniéndose anclada en esa posición. También en este punto comenta Pelay Orozco:

31 “Colocación de los Apóstoles y la Piedad de Aránzazu”. Metraje: 40 minutos, realizado en junio y octubre de 1969. Son grabaciones en cámara super-8 que han sido filmadas por Oteiza. Archivo Museo Oteiza FD-16367. Se han capturado ciertos fotogramas e incorporado a la narración visual, apartado 3.2.4. Instalación.

32 Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 257.

“Después vino la elevación de la Andra Mari, que trascurrió sin otra novedad que ciertas dificultades de orden técnico que se produjeron al ir a fijarla en la pared”.

A continuación la grúa móvil eleva la figura de Cristo mediante las cinchas que se habían situado a la altura de la cabeza y los pies de la figura, y lo desplaza acercándolo hasta el petril. Desde este punto desciende hasta el suelo de acceso a la Basílica, y al igual que en caso de los apóstoles, los operarios supervisan esta operación para evitar que la escultura se golpee con la pared de mampostería del petril.

Mediante las cinchas y ayudados por la grúa, desplazan la figura horizontalmente hasta el punto central de la fachada, en este caso, al contrario que en las figuras de los apóstoles, no se aprecia el desplazamiento horizontal con ristreles y rodillos de madera. En el centro de la fachada se sitúa la grúa fija que debe elevar el peso verticalmente, por tanto, la figura debe encontrarse alineada al poste fijo del cabrestante. Al igual que ocurría con los Apóstoles, los operarios se encargan de tensar ciertos cables para que la escultura, en su ascenso, no se desvíe de su trayectoria y no pueda golpearse con ningún elemento. Para ello una o dos personas se encaraman a la escultura y la acompañan en la subida, interponiendo listones de madera entre la figura y el poste fijo.

Mientras elevan la escultura de Cristo, Oteiza graba con detalle a los Apóstoles. Siguiendo con el testimonio de Pelay Orozco, comenta que un año después de la instalación, viendo junto a Oteiza este mismo video:

“cuanto empezó a subirse al Cristo yacente, Oteiza comenzó a exaltarse []. Y cuando la escultura llegó a la altura del friso de los Apóstoles su excitación llegó al límite:

-¡Fijaos! -exclamaba con contagiosa emoción-. ¿No les veis agitarse, no les veis moverse? ¡Mirad éste!”.

Este momento, debió ser realmente emocionante, y Antonio Oteiza en la entrevista escrita que le hemos realizado comenta:

“Todo se hace un escenario abierto, religioso, de emoción, ese espacio se descubre cargado de vida, más que recuerdo del primer calvario, lo que aquí se vive es presencia, presente: los Apóstoles de piedra adquieren expresiones de carne, se miran, miran al Cristo en lo alto, a la Virgen ahí abajo³³. Un escenario de figuras, que más que arte, se hacen vida, o arte realmente religioso. Los demás estamos, miramos, quizá descolocados, pero queremos que algo nos llegue. Todo eso quiere ser Aránzazu”.

Continuando con la instalación, el Cristo ya está situado en su ubicación, pero de momento, sujeto a la polea y apoyado sobre un tablón de madera.

En una de las capturas en video del Cristo antes de ser izado, se aprecia perfectamente, que presenta dos cajeados en forma de cola de milano. Al principio, pensamos que la figura de la Virgen tendría dos salientes con esta misma forma, en los que al coincidir se unirían ambas piezas impidiendo su desplazamiento en sentido horizontal, es decir, un ensamblaje machihembrado con forma de cola de milano. No hemos podido confirmar en ninguna imagen si la base de apoyo de la Virgen presenta este ensamblaje. Tampoco Jabier Bikuña recuerda con precisión si la Virgen presentaba o no este tipo de ensamblaje, piensa que técnicamente sería más probable que la Virgen llevase dos pernos metálicos que se encajaban en esos huecos del Cristo; ya que siempre te permiten tener algo de holgura, y posibilidad de rectificación para que la escultura quedase centrada en el muro.

Una vez encajada la escultura de Cristo en los dos pernos metálicos dispuestos en el muro, se completa con cemento el hueco entre el vástago y la piedra, y los espacios entre las esculturas y el muro.

La Piedad encinchada y sujeta verticalmente a las poleas ha descendido hasta una medida aproximada de 50 cm por el cajeadado dispuesto para ella. Para anclar la Piedad al muro, se dispuso un perno metálico a una distancia aproximada de 70 cm desde la parte superior de la fachada. La Virgen se ancla a este perno, aplicando igualmente cemento entre el vástago y la piedra, y se ensambla con la figura de Cristo quedando en su ubicación definitiva.

Algunas de las fotografías conservadas en el Archivo Museo Oteiza del proceso de instalación están fechadas el 23 de octubre de 1969³⁴. El testimonio de Jabier Bikuña indica que estuvieron 2 ó 3 días con el proceso de instalación de la Piedad, por tanto, posiblemente la Piedad quedó instalada el 21 de octubre, y en los días siguientes se realizarían ajustes hasta finalizar el trabajo.

Tras la ubicación de ambas figuras, parte del cajeadado que se había practicado en el muro para insertar el conjunto quedaba visible, y se procedió a cerrarlo con placas de piedra de Lastur nueva. En las fotografías de la fachada concluida, se aprecia una tonalidad más clara en las piedras que rodean la figura de la Virgen³⁵. También en este momento, se selló con cemento la junta entre ambas esculturas y el encuentro con el muro, para evitar filtraciones y unir las visualmente con la pared. Hay ciertas partes, como el encastrado del Cristo en su parte inferior en las que el ajuste de la escultura con las losas del muro es perfecto, con una junta mínima de cemento, lo que favorece la sensación de que la figura surge directamente del muro.

11.2.6. REPUESTAS TRAS LA INSTALACIÓN

Como cierre de este capítulo recogemos el siguiente testimonio de Oteiza en una entrevista³⁶ concedida a los pocos días de concluir la fachada:

-”Y así, [] terminaron de limpiar los apóstoles, quitaron la estructura de madera y el tubo de agua que los limpiaba. Ahí los dejaron por primera vez a solas, la Virgen María con su hijo arriba y los Apóstoles abajo, se le notaba la sensibilidad a Oteiza.

-¿Qué dices?- Me atreví a decir.

-Soy otro –me dijo mirando hacia arriba a la Virgen-. Siento como si se hubieran ido de repente todos los rompecabezas y tengo una felicidad encantadora en mis adentros. El otro día antes de quitar los andamios le di un beso en la cabeza de Cristo, y te voy a decir la verdad, en ese momento sentí el frío y la humedad de la piedra, y aun sigue en mis labios el sabor de la caliza, no quiero que se vaya mientras viva, me gustaría morir con él: me hizo un gran favor.

-¿Entonces, no tienes intención de rellenar el hueco que has dejado?

-No –me dijo Oteiza-. Mira; para nosotros, los vascos, la amplitud que está vacía y el hueco son similares, el espacio que esta hueco o que no lo ha adquirido nadie, es un sitio que cada

34 Probablemente se necesitaron varios días hasta finalizar los procesos técnicos de instalación.

35 Ver narración visual 2.5. La fachada concluida, primeras imágenes de la Piedad.

36 Ugalde, Martín, “Oteiza’k Arantzazu’ko lana bukatu du”, Zeruko Argia, Lasarte-Oria, 16 de noviembre de 1969, p. 12. Archivo Museo Oteiza FH_4256.

uno lo rellena con sus pensamientos y oraciones, es la casa del hombre, el hombre que tiene que rellenar ese lugar acogedor; se tenía que quedar ese hueco entre los Apóstoles y la Virgen María. La soledad de la madre que yo quería reflejar aparece al rojo vivo”.

Al término de la instalación del Friso de los apóstoles, recogimos los poemas que Blas de Otero y el P. Pedro de Anasagasti dedican a la estatuaría de Oteiza. Con la fachada concluida, el poeta Bitoriano Gandiaga, franciscano y amigo del escultor, escribió durante 1969 diversas poesías en relación a Oteiza y su estatuaría para Arantzazu, que se publicaron en 1974³⁷, en Hamaseiharrieta [Dieciséis piedras]. Se transcribe y traduce³⁸ el siguiente poema:

Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.
Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.
Hamasei harri lantzen
Ari da Oteiza.
Ai, oi, ai,
Ari da Oteiza

Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo,
Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo.
Trabajando dieciséis piedras,
Está Oteiza.
Ai, oi, ai,
Está Oteiza

Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.
Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.
Mailua penazkoa,
Harri gau beltza.
Ai, oi, ai,
Harria gau beltza.

Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo,
Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo.
Martillo de pena,
Piedra de noche negra.
Ai, oi, ai,
Piedra de noche negra.

Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.
Triki, tauki, tauki,
Mailuaren hotsa.etsipen kolpe bat da
Ukaldi bakoitza.
Ai, oi, ai,
Ukaldi bakoitza.

Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo,
Triki, tauki, tauki,
La voz del martillo.
Es un golpe de desesperación,
Cada golpe.
Ai, oi, ai,
Cada golpe

37 Gandiaga, Bitoriano. Hiru gizon bakarka. Gero. Bilbao, Mensajero, 1974, p. 149. Archivo Museo Oteiza FB-1284-2.

38 Traducción realizada por Garazi Valluerca Albeniz.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Oteiza en Arantzazu (A modo de Epílogo)

La complejidad del proyecto de Arantzazu obligó a Oteiza a determinadas búsquedas escultóricas y a desarrollar gran cantidad de estudios. Todos ellos dan cuenta de cómo este encargo precipitó su trabajo experimental y provocó el encuentro con el vacío verdaderamente receptivo de sus obras posteriores. Gran parte de los conceptos que aplica a la estatuaría los analizará en paralelo y con posterioridad en su obra abstracta. La clave de Arantzazu es el proceso de vaciamiento de la estatuaría y el debilitamiento de la expresión. En las búsquedas del artista se encuentra ya su propósito experimental en torno al vacío y sus conclusiones estéticas.

Desde el inicio, el escultor se somete al encargo desarrollando numerosos estudios en los que aplicando su concepción escultórica va introduciendo variables formales. Como hemos observado, analiza la estatuaría dentro de una maqueta arquitectónica, lo que obliga al artista a estudiar el comportamiento de la escultura y su definición en relación a lo que la rodea. Supone enfrentarse, desde el primer momento, a un espacio mural rodeado en tres de sus lados por puntas de diamante. Las puntas se tallan con una textura que sugiere lo agreste del paisaje, presentan una profundidad y potencia visual que produce un gran contraste lumínico. En este contexto, la estatuaría que define Oteiza será una masa escultórica que irá aplicada a un muro, con una concepción que se aleja de la del relieve.

En esta situación, y probablemente para desarrollar una temática que parece imponerse en el encargo, Oteiza desarrolla al inicio, una serie de relieves con unos temas que se han analizado en la investigación, pero quedarán finalmente como punto de partida para desarrollar su concepción escultórica. El escultor relaciona los relieves entre sí indicando la palabra “cine”, lo que nos lleva a pensar en las portadas historiadas de las iglesias góticas y románicas.

En este sentido, son varias las referencias documentales que hemos podido localizar, tanto de Sáenz de Oíza, como de Oteiza, que vinculan la arquitectura y la escultura con el arte románico, como un antecedente espiritual y artístico. En una entrevista, en la que pregunta a Oíza¹ sobre el proyecto de una *Capilla en el Camino de Santiago*² responde:

“Un año después de la obra de Arantzazu hay un cambio radical en nuestra lectura: de hacer una iglesia cuasi románica y en masa, potente, con unas puntas de diamante subrayando la fortaleza y la profundidad de la piedra, a hacer una capilla votiva que casi no tiene techo ni estructura”.

En el número de agosto-septiembre de 1952³, la *Revista Arantzazu* publica una entrevista a Oteiza en la que, al preguntarle sobre el proyecto arquitectónico de Arantzazu, responde:

“Mientras vivimos pertenecemos más a nuestro porvenir que a nuestro pasado. Este es para mí el único sentido histórico de entender la tradición. Debe ser visible en la escultura y la pintura de la basílica. Lo es en la arquitectura tocada de una intimidad románica en mi parecer que la sitúa sabiamente en el ambiente espiritual de nuestro pueblo, al que así puede alcanzar con toda la eficacia renovadora de su original y profunda expresión”.

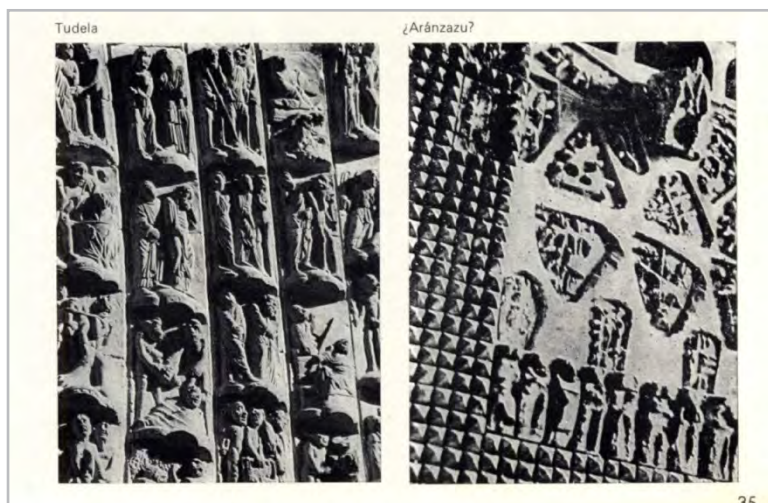
1 Rosales Barrios, Alberto. Op. cit.; p. 183.

2 Proyecto arquitectónico realizado por Sáenz de Oíza, Romaní y Oteiza en 1954 que recibe ese año el premio nacional de arquitectura.

3 Ibídem.

En la misma entrevista, indica:

“quisiera acertar en esta obra a conciliar las exigencias formales a las que por vocación experimental pertenezco como escultor de mi tiempo con las propiedades religiosas de la estatuaria medieval a las que pertenece el sentimiento religioso y puedo decir que el sentimiento artístico también, de mi pueblo”.



1. Confrontación de la imagen de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela con el planteamiento de relieve nº 07. Publicada en la revista *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, abril 1967, p. 35.

En 1967, la revista⁴ *Forma Nueva* publica el poemario de Oteiza *Androcanto y sigo*, y lo ilustra con una imagen (fig. 1) en la que enfrenta dos fotografías; una de ellas corresponde a un fragmento de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela⁵, en la otra el planteamiento de relieve nº 07.

En el informe⁶ que presenta Oteiza ante la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia. Apartado El friso:

Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la que se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa. Esta, así concebida, es una lucha antagónica de pesos, lo que pesa hacia abajo y lo que pesa hacia arriba, que se resuelve a favor del espíritu. Aquí todo pesa hacia arriba, pierde siempre la carne. Se retoma, en términos actuales, la severa línea del arte religioso “primitivo, románico y gótico”, frente a la línea profana y sensual de la Grecia pagana, el Renacimiento y la Academia.

La escultura es, pues. Aquí, como el acento espiritual de la arquitectura y si reintegración religiosa en el paisaje. Es una portada franciscana. Franciscanismo y arte actual se identifican. San Francisco limpia de paganismo la visión de la Naturaleza. El artista actual religioso limpia de materialismo la imagen naturalista, la sobre-naturaliza”.

El Friso de los apóstoles, es una constante en la fachada, una línea horizontal densa de masa pétrea muy poderosa escultóricamente que ancla las figuras al edificio, podríamos decir que da el nivel

4 Fullaondo (ed.). Oteiza, Jorge de, “Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera”, *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, Abril 1967, p. 35.

5 Obra tardorrománica cisterciense, la puerta se fecha entre 1215-1230. En las ocho arquivoltas se narra de forma detallada el Juicio Final, representando en las dovelas relieves de los castigos del infierno y sus torturas, en los que las figuras suelen aparecer por parejas o tríos y se apoyan sobre capiteles historiados.

6 Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.16-Doc.12.

terrenal a todo el conjunto. Desde el inicio, propone una Virgen en lo alto del muro, que se sitúa cada vez, más cerca del cielo. Nos encontramos por tanto con dos masas escultóricas muy potentes que determinan la estructura del conjunto. Volviendo a las portadas románicas y góticas, encontramos también en Arantzazu la división entre cielo y tierra (fig. 2).

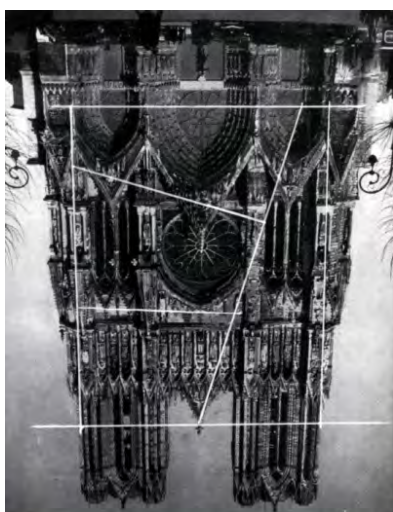


2. Imagen publicada en: Oteiza, Jorge, *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997, p. 49. En el pie de foto indica: "Entierro de la Virgen. De Andrea de Orcagna. Florencia, siglo XIV. Sigue expresada la separación del Cielo y la Tierra".

Así mismo, estructura el conjunto de relieves para la fachada en torno al círculo y el hiperboloide, en busca de "*una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura*". Las formas orgánicas en las que se insertan los relieves, y el conjunto definido por la luz (fig. 1), nos sugieren los vitrales de las catedrales góticas (fig.3 y 4). Señalar que las vidrieras que realizó el P. Javier Álvarez de Eulate en los brazos del crucero (fig. 5), tienen estas mismas formas orgánicas; posiblemente de acuerdo con Oteiza y en aras de una unidad arquitectónica. Es interesante recoger el pie de foto que acompaña a esta fotografía (fig. 3) en el libro de Oteiza *Goya mañana*: "Imagen aproximada de una futura cualidad mural: Los centros rectores en el exterior, donde se reanudan inmovilizándose en la nueva totalidad funcional en la que queda encerrado, panópticamente, el nuevo espectador. El muro concebido como parte, y la parte, mayor que el todo".

Oteiza ya había planteado su concepto del muro, en 1944, en *Carta a los artistas de América*, indicando:

"El desarrollo público de una obra, depende de las leyes que rigen el espacio, el cual debe ser calculado y trascendido, de manera que el espectador, por primera vez en la historia del arte, no es independiente del espectáculo mural. El escenario interior del Renacimiento se completa hoy con otro escenario anterior al muro, donde el espectador queda atrapado, incluido activamente en la composición virtual por la que se reanuda incesantemente el tráfico de las formas".



3 – 4. Imágenes publicadas en: Oteiza, Jorge. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997, p. 100 y p. 57. Detalle de una catedral gótica y fachada de la catedral de Reims respectivamente.

5. Vidriera del crucero norte, Basílica de Arantzazu. Javier Álvarez de Eulate, 1957. Foto: GureGipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko beirateak [Vidrieras del Santuario de Arantzazu] © CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a, sin fecha.

Las dos paralizaciones que afectan a la estatuaria y que hemos desarrollado en este trabajo, cortan un proceso artístico y añaden al proyecto un tiempo de maduración que radicaliza el vaciamiento de la fachada. Oteiza escribe, en 1964, que tiene decidida la supresión del planteamiento de relieve mural, y así queda constatado en el análisis posterior de la fachada, en el que se centra en la resolución del Friso de los apóstoles.

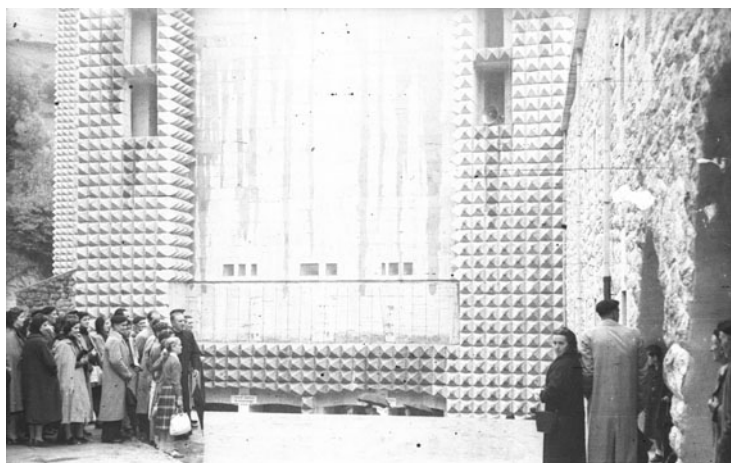
En 1968, a su regreso a Arantzazu, el escultor deberá enfrentarse de nuevo a la resolución de la fachada, diecisiete años después de que le fuese adjudicada la obra. La primera pregunta que cabe hacerse, es por qué Oteiza mantiene la misma idea de estatuaria, prácticamente sin variaciones en el caso del Friso de los apóstoles, desde la adjudicación, en 1951, hasta que retoma su trabajo en 1968. En ese sentido, cabría pensar que Oteiza, después de la realización de sus obras conclusivas y del abandono del lenguaje escultórico, se podía plantear una solución distinta para la fachada.

Tenemos constancia por los documentos que se conservan y por la “CONTESTACIÓN A LA PROPUESTA DEL SEÑOR OBISPO DE BORRAR EL FRISO DE ARÁNZAZU, SUSTITUYÉNDOLO POR OTRO EN EL QUE HAYAN DESAPARECIDO LAS REFERENCIAS HUMANAS”⁷, que estudió diversas alternativas para solucionar el Friso de los apóstoles. El escultor plantea dos soluciones:

1) Que la operación de deshacer concluya y no quede nada del Friso, cuestionándose de qué naturaleza sería esa Nada final resultante. Oteiza apunta que esa cavidad o nada sería válida como pura receptividad, pero que sentiríamos el estado anterior como una resonancia y, de algún modo, “formalmente negativo”⁸, el Friso, seguiría existiendo (fig. 6).

⁷ Se ha transcrito íntegramente en el apartado 10. Búsqueda de soluciones para la conclusión de la fachada.

⁸ La segunda carta y la contestación a la propuesta, fueron publicados en: Revista Forma Nueva, nº 19, Agosto 1967, pp. 23-29. Después se publicaron en Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983. Hemos consultado la segunda edición, a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 148-159.



6. La Fachada vacía. GureGipuzkoa.net |Aránzazu: (varias vistas)
@ CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.

Esa Nada final, la explica Oteiza en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*:

“El término negativo [] se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie e eliminaciones, de nada, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios.

El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser”.

Un Friso en términos puramente abstractos coincidiría con la conclusión final de su obra escultórica. El artista señala, en la contestación al obispo, que “es precisamente lo que no se me permitió en un principio por los arquitectos (y creo que con acierto) al ponerme como pie forzado, para no perder contacto con nuestra popular realidad, el tema para mi trabajo, de un Friso de los apóstoles. Estos apóstoles están hechos con otros factores, que hacen de ellos solución estética, no solución de un tema por fuera, de unos apóstoles solamente por fuera, con su anatomía, en las ciencias naturales”.

Señala Oteiza que la segunda opción, deshacer y fragmentar el Friso (fig. 7), es una operación expresiva y creadora que está considerando, el planteamiento es:

2). Que la operación de deshacer el Friso se interrumpa y se detenga en un momento determinado, ¿qué quedaría?:

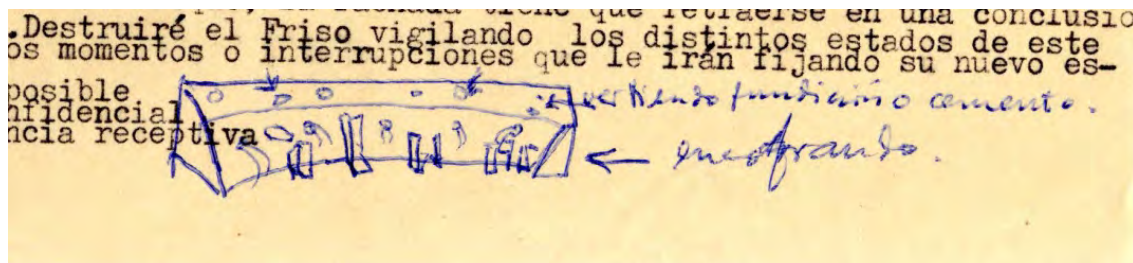
“FRISO = un estado expresivo que se define y que vuelve a ser excitado por diversos factores: la prohibición de conservar ningún elemento humano que recuerde que las figuras sean de apóstol, la necesidad impuesta al escultor de que el friso sea borrado. El friso pues se deshace.

Actúo sobre esta corriente que se deshace, con la conciencia de que el nuevo estado que surja será por los momentos de interrupción que proporcionarán su aspecto formal. Tendré en cuenta también que la fachada es el límite vivo de visor espiritual de luz, la iglesia, que encuentra una resistencia en el estado religioso y político del pueblo vasco al que se proyecta. De este choque, la fachada tiene que retraerse en una conclusión ahuecada o cavidad resonante. Destruiré el Friso vigilando los distintos estados de este proceso, conteniéndolo en varios

momentos o interrupciones que le irán fijando su nuevo estado expresivo lo más próximo posible

al silencio, a la expresión confidencial

al oído, de un vacío de resonancia receptiva [Vertiendo fundición o cemento Encofrando].”



7. Archivo Museo Oteiza FD-9976 (Detalle).

Esta opción le atrae, tal y como indica en la contestación al obispo, “el Friso actual desaparecería a medias. Mejoraría el Friso anterior, muy posiblemente”. El nuevo Friso sería un resto expresivo a punto de apagarse, una parte expresiva y otra receptiva. En el mismo texto señala “La corriente de lo que se hace a través de la corriente de lo que se deshace⁹” y lo relaciona con la cantidad de energía almacenada por la presencia de un campo magnético.

Por último añade “Mi solución antigua, la que he venido a realizar. Sin ninguna duda es la solución más seria y verdadera para Aránzazu¹⁰”. El Friso que Oteiza propuso para Arantzazu responde a los condicionantes escultóricos que él se había planteado. Al inicio fue un tema religioso impuesto en el encargo, el resultado, la superioridad del espíritu sobre la materia y el cuerpo. Esas figuras son la solución estética, elementos formales utilizados a beneficio de una idea.

Arantzazu es un hito como nueva construcción religiosa de la arquitectura y el arte, del empeño de varios hombres en un fin común. En palabras de Oíza¹¹,

“Aránzazu empieza casi románica, masiva, impresionante por su monolitismo []. El despojamiento de relieves en el plano de la fachada de la Basílica, donde sólo está la Piedad; la solución del camarín, que luego desarrollaría Lucio Muñoz , en todo eso parece que hay un proceso experimental hacia la búsqueda de la sustitución de la masa por la energía”.

Los proyectos arquitectónico y escultórico evolucionan hacia un silenciamiento de la expresión, radicalizado por las dos paralizaciones eclesiásticas que afectan a la estatuaría de Oteiza. El concurso para la realización de las pinturas del ábside, en 1962, determinó nuevas circunstancias y unas bases muy abiertas daban cabida a proyectos pictóricos, escultóricos, y “la valoración de determinados materiales o con efectos de luz y sombra”.

9 Archivo Museo Oteiza FD-9976. En el mismo texto cita el libro Argence, Emile, and Theo Kahan. Theory of Waveguides and Cavity Resonators. Oxford, Hart Publishing Company, 1968.

10 La segunda carta y la contestación a la propuesta, fueron publicados en: Revista Forma Nueva, nº 19, Agosto 1967, pp. 23-29. Después se publicaron en Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983. Hemos consultado la segunda edición, a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 148-159.

11 Rosales Barrios, Alberto (Ed.). Creador integral, Op. Cit.; pp. 184-185.

Independiente de cuándo decidiese Oteiza eliminar el planteamiento de relieve mural en negativo, la intervención de Lucio Muñoz, en 1962, en el ábside de la Basílica configura un espacio y un planteamiento que al escultor no dejó indiferente:

“Hoy en 1964 y con la gran pintura mural del Ábside realizada con criterio muy distinto al concebido primitivamente, que se acerca, hasta confundirse, al procedimiento escultórico del relieve, el escultor se afirma en la conveniencia de restar dureza y expresividad descriptiva a la fachada, suprimiendo el tema, espiritual y estéticamente, del relieve exterior¹²”.

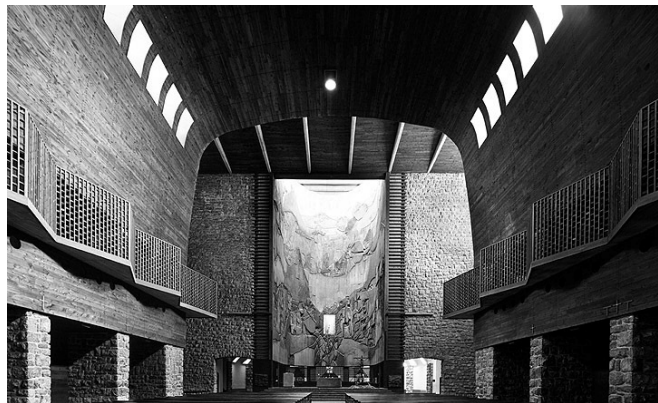
En una grabación añade¹³:

“Está muy bien lo de este hombre [refiriéndose a Lucio Muñoz], pero lo hizo muy bien pero hasta cierto punto, porque hizo escultura también y debido a eso, yo hice que el muro de fuera no tuviese nada en la pared, debido a una memoria visual que hay, que uno sale de la Iglesia, de la Basílica y mira y al ver el plano, el frontis mío sigue viendo lo de Lucio Muñoz que sale, se transparenta, no lo tapa eso es una forma de explicar aquello, el muro, que tuve en cuenta, pero realmente lo que más tuve en cuenta fue el *tarte*, el *uts*, el espacio vacío, el dramatismo entre el ah! la angustia, de cada apóstol y la imagen de la Virgen que estaba arriba y había una tensión hacia arriba, un sentimiento trágico que se curaba por esa tensión, por esa necesidad de subir”.

En el contraste de ambos encuentros, interior y exterior, insiste el escultor:

“cuando te vas adentrando en ella, hacia la parte principal, todavía sigues teniendo en la cabeza este frontón vacío, como si te lo hubieses llevado hacia dentro, se me ha aparecido en medio y enfrente la Madre de Arantzazu con su hijo, y así de repente, de la muerte de afuera me he venido al nacimiento de dentro y con la esperanza de la Madre, del pecado a la lamentación, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la resurrección; caerse y levantarse! Caerse y ahí está otra vez la Madre, pequeña, contenta, como una estrella en la lejanía, siempre para escucharnos de cerca”.

Es interesante la confrontación del espectador con la fachada, porque a una distancia determinada por las escaleras de acceso a la Basílica, le obliga a bajar y perder la visión frontal del conjunto. La percepción se transforma en una vista cenital, tan acusada que, efectivamente, obliga a mirar al cielo. En un documental de 1989, tras un video rodado en Arantzazu, señala Oteiza que “a la entrada y desde abajo hubieran aparecido emocionantes, poderosas las piedras de los apóstoles saliendo al espacio y en lo alto lejana la Piedad”.



8. Interior de la Basílica. Ábside de Lucio Muñoz, 1962.
Foto: Iñaki Caperochipi.

12 Archivo Museo Oteiza FD-8357.

13 “Conversaciones sobre la construcción de Arantzazu”, S. f. Audiovisual, 50 minutos. Archivo Museo Oteiza FD-9880. 16’07” - 17’05”.

Al adentrarnos en la Basílica se inicia un viaje (fig. 8). Sobre nosotros, el techo de madera que sugiere el casco invertido de un barco. Nos adentramos en la cueva primitiva, sumergidos en una luz metálica y azulada. La relación entre el ábside y la fachada es evidente, todo Arantzazu, incluyendo en ese todo Basílica y paisaje, es una teoría de huecos. El ábside de Lucio Muñoz es un vacío semicilíndrico, un hueco donde la gran protagonista es una pequeña Virgen situada en ese enorme espacio de 600 m². Los arquitectos idearon una sugerente iluminación cenital, que no es visible hasta que no estás muy cerca del ábside. El relieve pictórico funciona con efecto de claroscuro, el pintor ha eliminado distracciones, creando el clima necesario para que el espectador pueda reencontrarse. La imagen de la Virgen se sitúa en un camarín diseñado expresamente por Lucio Muñoz y que no es otra cosa que un marco, una ventana, el agujero por el que el espectador entra al misterio.

En el exterior, se determinan igualmente una serie de espacios y concavidades que se concentran en el frontal de la fachada y en el espacio circular que la rodean. Una vez instalada la obra, Oteiza¹⁴ peleó hasta que, en 1982, se derriba el Colegio Seráfico, defendiendo que ese espacio pertenecía a la Basílica, quedando así enfrentada a la concavidad del monte. Ese espacio, es el espacio de reunión que pertenece al pueblo. Unos meses después de instalar su obra en la fachada indica¹⁵:

“Desde que algo sucedió imprevisto y que ahora lo explica de una sola forma todo: es cuando vi subir la piedra horizontal del Hijo muerto, por delante de los apóstoles que no me parecieron de piedra, a lo alto del muro, a los pies de la Madre. No veo ya más que un muro de soledad, la soledad de la muerte, suficiente una sola muerte para todos, la muerte de la pared de este lado de nuestra realidad, la incomunicación, la turbación, la impotencia. No encuentro aquí la esperanza, como escultor no puedo ser más que testimonio, la esperanza religiosa se encontrará en el interior de la iglesia, con la sagrada imagen de la Madre con el Hijo niño. El que vuelve a subir a esta basílica a por un poco de consuelo o de esperanza, subirá con el Muerto, subirá y bajará con el muerto en su corazón, esto he querido recordar, me ha resultado todo así. Yo no tengo facultad para perdonar los pecados, pero si la tengo para recordar la realidad a nuestro pueblo en esta pared nuestra, de nuestra casa, que es esta pared exterior de la Basílica”.

En 1959, Oteiza escribe el artículo “Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”.

“Pero el arte religioso, desde la proyección espiritual de la desocupación del espacio, habrá de considerar como objeto de este tratamiento no solamente el espacio interior de la arquitectura, del templo, sino todo espacio -todas las artes son sustantivamente de espacio, son visuales- como el de la música religiosa, y la misma oración y la liturgia. Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a crónlech, a cero como expresión formal”.

La influencia de la luz como componente energético en la apariencia de la masa será uno de los caminos que explorará en profundidad el escultor, especialmente en sus *Investigaciones sobre el muro* y en sus series de *Apertura de poliedros*. En el *Homenaje al Padre Donosti*, 1958, en el alto de Agiña, determina un espacio circular vacío donde la luz solar y las sombras que arroja en su trayectoria ponen de manifiesto una receptividad cambiante. En Arantzazu la luz y las sombras arrojadas y, especialmente, los momentos de interposición de las nubes y el sol, hacen que la estatua respire, que

14 Archivo Museo Oteiza FD-8539.

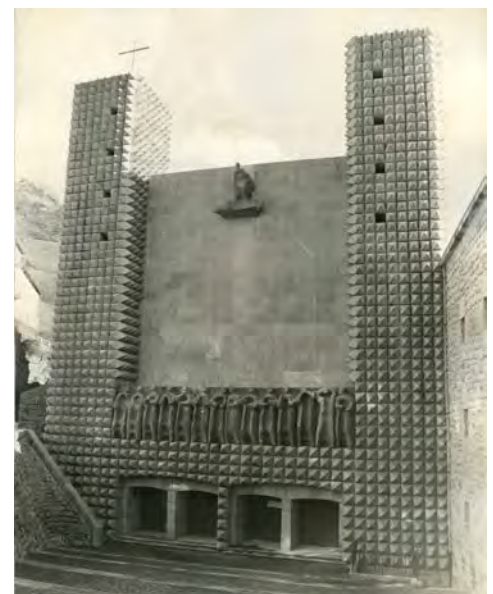
15 Anasagasti, Fr. Pedro de, “Nuestras entrevistas: Jorge de Oteiza, escultor. Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Arantzazu. La fachada de la Basílica de Arantzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno”, Revista Arantzazu, Oñate (Guipúzcoa), Enero 1970. Archivo Arantzazu XLIX-n. 479, pp. 42-46.

se encienda y apague irradiando su poder sobre el espacio circundante. En palabras del escultor “El Friso integrado en la fachada participa de su naturaleza intermedia, límite vivo entre el interior-iglesia o difusor espiritual de la luz y el exterior-Naturaleza¹⁶”.

También para Oteiza, al inicio del proyecto de Arantzazu estuvo la lógica tradicional de escenas temáticas, casi didácticas de un retablo figurativo, que nos remiten a las portadas románicas. Aquella fachada con el planteamiento de relieve mural partía de una representación figurativa y popular, y su significado se mantuvo de forma simbólica, quedando las reminiscencias de lo que en origen fue el tema o representación. Aquel resultado era casi una portada gótica, con un gran rosetón central en el que todo se define en claro oscuro como si se tratase de vitrales en los que sólo tenemos la luz a través del vidrio y la sombra producida por el emplomado.

Ahora vemos que en esa fachada (fig. 9), es necesaria la sucesión de apóstoles, esa línea horizontal que une las dos torres con una masa escultórica densa que crea una secuencia espacio-temporal, una secuencia narrativa. Es necesaria también una figura en lo alto del muro, tan alta que parece que está a punto de emprender el vuelo, que determine lo espiritual, del mismo modo que los apóstoles se asientan en lo terrenal. En un texto de 1951 escribe Oteiza:

“En la Edad Media, el arte insinúa una ruta en el espacio hacia Dios, hacia lo alto. Todas las formas están tocadas por este impulso viajero y trascendental, aunque sólidamente todo, románicamente, atado a la tierra. Y respetada siempre una línea divisoria entre las cosas de la tierra y las del cielo. Línea divisoria que hasta el Greco nadie había intentado romper. Y es aquí donde el primer capítulo de la intuición y génesis de un nuevo arte [...] comienza para nosotros”.



9. Fachada de la Basílica de Arantzazu en 1970.
Archivo Museo Oteiza FD-19621.

Como hemos visto, el escultor indica que dejar la fachada completamente vacía no es la solución. El cambio sustancial está en eliminar los relieves rehundidos del muro, que daban a la Basílica el carácter de fachada tradicional, lo que supuso un fuerte avance conceptual para la fachada. El escultor buscará una respuesta entre lo deseado y lo posible, ayudado de ciertos recursos, como situar el centro fuera de la figura, fuera de sí mismo, donde se sitúa e implica al espectador en la recepción del arte. Pero la clave está en el vaciamiento de representación, en ese vacío de índole estructural que es por donde entra el espectador y queda involucrado en la representación.

16 Oteiza, Jorge. Ejercicios espirituales...Op. cit.; edición crítica, 2011, p. 152.

Oteiza incluyó en una página de su libro “Quousque tandem”, cuatro imágenes para dar cuenta del espacio religioso, incluyendo las fotografías de un frontón para el juego de pelota (fig. 10), su obra *Homenaje a Velázquez*, 1959, un campo de Castilla y una fotografía de los arbotantes de una catedral gótica. En la imagen del frontón indica “al quedar vacío (reducida nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico”.



10. Frontón en Eraso (Navarra).

Archivo Museo Oteiza FD-107-04.

Sobre la búsqueda de Dios como necesidad vital, y la del arte como necesidad alcanzable escribe Oteiza:

“El artista puede tratar de cualquier cosa, pero el arte que trata el artista verdadero, trata de poner solución a su más íntima necesidad espiritual. La estética es una estética de la existencia. El hombre vive de muchas maneras, pero la forma de existir que busca el artista con su obra es una existencia espiritualmente libre, una forma no fragmentaria de hombre, sino total. El objeto del arte es la creación de una sensibilidad existencial, válida para el artista y comunicable, traspasable, a los demás. Hay un sitio íntimo en la conciencia del hombre, en donde se ocultan las cosas que no encuentran solución. El hombre no es una solución existencial mientras no solucione este sitio íntimo de su espíritu. De este espacio íntimo, de este tiempo íntimo, trata con la obra de arte el artista. El arte es curación del espíritu, en cuanto sensibilidad existencial, en cuanto sentimiento trágico de la existencia”.

Al hilo de la investigación (Observaciones finales)

La Tesis profundiza en uno de los proyectos más comprometidos de Oteiza, analizando un proceso que se desarrolla en dieciocho años, tras permanecer varios paralizado. El corpus inicial de esta investigación parte de la recopilación y confrontación de fuentes documentales primarias, de imágenes fotográficas y de la localización de las obras escultóricas que Oteiza desarrolló para este proyecto.

Oteiza, como escultor, se enfrenta a un encargo de representación religiosa en el que los temas, que aparecen planteados en el anteproyecto arquitectónico, se concretan en un Friso de los apóstoles y una imagen de la Virgen. En 1951, cuando Oteiza es seleccionado como escultor para la Basílica, se encuentra en una fase de abstracción, por tanto, intentará acercarse al tema propuesto desde

la modernidad, aplicando recursos escultóricos que coincidan con sus inquietudes estéticas y conceptuales. Experimentará con lo abstracto y lo figurativo, como queda reflejado en las imágenes de obra que hemos localizado y secuenciado. Finalmente se impone la razón de la escultura y Oteiza definirá una estatuaría basada en masa y claroscuro. Determinará una estructura e incorporará simbólicamente lo representado y el tema, que actúa, únicamente, como un punto de partida del trabajo.

El encargo obliga a Oteiza a aceptar un programa iconográfico, someterse a unos límites, y construir desde sus principios estéticos un discurso religioso en el que establece su relación con Dios a través del arte. Como solución ante la muerte y al sentimiento trágico de la vida, Oteiza propone la solución estética, la salvación mediante la significación simbólica de lo perdurable. Una contestación que ya había hallado el escultor en las culturas primitivas precolombinas y en el arte prehistórico, que contemplan, según el artista, la idea de *cazar* a Dios a través del *ser estético*.

Las esculturas deben colocarse en la fachada de la Basílica de Arantzazu, un espacio entre dos torres que definen una arquitectura de gran potencia. Confluyen en el encargo varios factores como el espacio exterior y el paisaje, una luz fenoménica y cambiante que incide sobre lo escultórico, y el compromiso del artista con una obra de gran significación religiosa y cultural dentro de Gipuzkoa y el País Vasco. Para Oteiza, la vinculación geográfica y la energía del paisaje afectan al hombre espiritual que fabrica los diferentes estilos de arte y, el artista, necesariamente, deberá identificarse con la cultura, el pueblo y el sitio geográfico. Podría decirse que fiel a los argumentos de la *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, la Basílica transforma el paisaje en una *inmovilidad sobrenatural*, una *estructura absoluta de la naturaleza*. A esta transformación contribuyen la resolución del conjunto, los materiales empleados, y el empeño de Oteiza en derribar el edificio del colegio seráfico, situado frente a la Basílica, recuperando así, la concavidad del monte. Un espacio, que en palabras del escultor, pertenece al pueblo y a la Basílica.

Inicialmente, y sabiendo que su obra debe estar en consonancia con el proyecto arquitectónico, propondrá a los arquitectos Sáenz de Oíza y Laorga la eliminación de determinados elementos hasta conseguir una fachada con una estructura geométrica muy clara. La localización de distintos planos arquitectónicos nos ha permitido confrontar cómo evoluciona la arquitectura en relación a las propuestas de Oteiza. La investigación ha podido constatar que la participación de Oteiza transforma la Basílica en un experimento eminentemente simbólico. La obra se manifiesta como un todo indisoluble de creación, especialmente entre la arquitectura y la escultura.

Teniendo en cuenta lo comprometido del encargo, el escultor realizará infinidad de estudios hasta agotar las posibilidades de cada tema. Al mismo tiempo, intentará trasladar las temáticas religiosas a un terreno más humano, acercándolas a la tradición y cultura del pueblo vasco. La representación temática se refleja en sus trabajos iniciales y especialmente en los relieves, tanto en el planteamiento de relieve mural para la fachada, como en una serie de seis relieves, que el escultor planteó para el interior de la Basílica a ambos lados del presbiterio. Se ha consultado la biblioteca y archivo personal de Oteiza, localizando documentos claves que explican las búsquedas temáticas de estos relieves y arrojan información que no ha sido tratada en estudios anteriores.

Se establecen tres períodos, el primero desde la adjudicación en 1951 hasta la primera paralización en 1954 por parte de la Diócesis de San Sebastián. Se han recopilado, datado y secuenciado todos los estudios que realiza Oteiza, tanto en su taller de Madrid como en los talleres habilitados en Arantzazu, conformando en la Tesis una narración en imágenes. La secuencia fotográfica atiende a tres grandes bloques: planteamiento de relieve mural, Friso de los apóstoles e imagen de la Virgen. El interés de Oteiza por el relieve, y su concepto del muro queda ya reflejado en el escrito *Carta a los artistas de América* fechado en 1944. En relación al Friso, en el Tomo I se analizan algunas obras de Oteiza que consideramos antecedentes conceptuales de los apóstoles; *Estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra*, 1949, y dos obras de 1950, *Figura para el regreso de la muerte y Unidad triple y liviana*,

y se analiza la evolución de la obra hasta la descripción del modelo definitivo. Para la figura de la Virgen el escultor plantea tres iconografías; Andramari o Virgen con niño, Asunción y Piedad. Las dos primeras tipografías no llegarán a materializarse en Arantzazu, pero tendrá reflejo en otros proyectos coetáneos o posteriores del escultor. La Andramari se concretará en las versiones de los años cincuenta y setenta de *Madre con el hijo en brazos*. Los estudios de la imagen de la Asunción tendrán reflejo en la figura de *Santo Domingo portando una estrella*, que instalará estratégicamente en lo alto de la fachada del Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid, obra que proyectó Miguel Fisac para la orden de los PP. Dominicos en 1953. En los años cincuenta define su primera Piedad, que surge a raíz del desarrollo del proyecto de *Prometeos* para el concurso *Monumento al prisionero político desconocido*. Hemos documentado y catalogado en estos primeros estudios, una Piedad modelada en barro que consideramos el antecedente de la Piedad que observamos actualmente en Arantzazu.

La obra escultórica que propone Oteiza, sufre dos paralizaciones, la primera se inicia en 1954-1955, avivada por la intervención del nuncio Hildebrando Antoniutti y secundada por el obispo de San Sebastián, Jaime Font i Andreu. Ante la falta de decisión del obispo, y el no pronunciamiento de la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián frente a las obras de arte a enjuiciar, se decide elevar una consulta a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia. Esta última emite un juicio, pero en todas las esferas se transmite y se comunica como una prohibición desde Roma, cuando la decisión y jurisprudencia correspondía al obispo y Diócesis de San Sebastián. Esta primera paralización, que afectó también a la obra pictórica de Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea, tuvo también otras repercusiones más allá de lo estrictamente artístico.

La segunda fase se sitúa en el paréntesis entre la primera paralización, en 1954, y el regreso de Oteiza a Arantzazu, en 1968. Ante la paralización de las obras y el cuestionamiento de su obra escultórica Oteiza escribe su primer poemario *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Se ha analizado encontrando descripciones temáticas y conceptuales en relación a las obras escultóricas y se han localizado documentos en los que propone la creación de un ballet de los apóstoles. La Basílica que estaba prácticamente construida se inaugura en 1955 con la fachada vacía, con partes de la arquitectura sin resolver y con los hierros de encofrado esperando a las esculturas de Oteiza. Permanece en este estado hasta 1969, y se convierte en una imagen cotidiana para los religiosos y para el pueblo que acude a la Basílica. En relación al Friso de los apóstoles, hemos documentado la adquisición de los catorce bloques monolíticos de piedra en 1953, e identificado los dos apóstoles que se tallan completamente y los dos que quedan esculpidos, pero sin la definición del rostro.

El proyecto de Arantzazu fue mediático desde el inicio, y las primeras críticas al proyecto provienen de aquellos arquitectos que se habían presentado al concurso pero no fueron seleccionados. En los años sesenta, se reactivará el "problema Oteiza" a través de artículos como "Apóstoles en la cuenta" o "El martirio de los apóstoles de Oteiza", favorables a la consecución del proyecto del artista. Se han recopilado aquellos artículos de prensa y revistas desde el inicio del proyecto arquitectónico hasta que las obras de Oteiza se instalan en la fachada, centrándonos especialmente en los que tienen relación con el escultor. La prensa se muestra cronológicamente y de forma paralela a la crónica de Arantzazu en el *Anexo de prensa y crónica de Arantzazu*, conformando ambas una particular cronología de Arantzazu y una visión externa del proyecto desde dos ámbitos muy distintos.

El fallecimiento del pintor Carlos Pascual de Lara en 1958, supone un punto de inflexión al problema del ábside, que recordemos se paralizó junto a la estatuaría de Oteiza. El jurado que se reunió en 1962 para resolver el concurso del ábside de la Basílica, alza un voto para que la obra de Oteiza se instale en la fachada. En 1963 y por orden del obispo de San Sebastián se realiza una nueva consulta a Roma que afecta únicamente a la obra escultórica de Oteiza. En este caso, la respuesta de la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia fue la misma que en 1955, pero añaden claramente que no les corresponde a ellos tomar esta decisión e indican aquellos cánones eclesiásticos que confirman que es la Diócesis de San Sebastián, quien debe autorizar la obra. Ante esta respuesta, los PP. franciscanos, y especialmente

el P. Goitia se encargan de buscar soluciones para concluir la fachada. El mismo jurado que resolvió la adjudicación del ábside, vuelve a reunirse en 1964 ante la presidencia del obispo de San Sebastián, Lorenzo Bereciartua. Se aprueba la instalación de la estatuaria, pero días después el obispo se retracta, dice haberse sentido violentado en aquella reunión y una noticia en la prensa parece alertarle de que en la fachada se instalarían los mismos apóstoles que habían sido “prohibidos”, cuando él creía haber entendido en la reunión que se realizaría una decoración vegetal. La documentación y correspondencia, inédita en muchos casos, nos ha permitido trazar una sucesión de acontecimientos de gran interés en un periodo, que al afectar únicamente a Oteiza, no ha sido tratado en investigaciones anteriores. En el texto se analizan las cartas y la entrevista que mantiene Oteiza con el obispo Bereciartua, así como las soluciones que plantea el escultor en 1964 para concluir la fachada.

En los años sesenta, hay que tener presente dos cuestiones, el papado de Pablo VI y la carta que envía a los artistas, y la nueva apertura de la Iglesia tras el Concilio Vaticano II. Finalmente en 1966 se convoca una nueva reunión con el mismo obispo, Lorenzo Bereciartua, en la que se autoriza a Oteiza a instalar sus esculturas en la fachada. En julio de 1968 y dentro del marco del XVI festival de cine de San Sebastián se proyecta la película *Ama Lur* (Tierra Madre) que recoge el testimonio de Oteiza e imágenes del abandono de los apóstoles. Como lo certifica la documentación y distintos testimonios recogidos en el texto, pasarán más de dos años desde la aprobación del proyecto de estatuaria, hasta que Oteiza decida retomar su trabajo en Arantzazu el 1 de noviembre de 1968.

El tercer periodo se inicia con el regreso de Oteiza a Arantzazu en 1968 y termina en octubre de 1969, momento en el que la fachada queda concluida. En relación al Friso de los apóstoles, es importante señalar que el modelo en yeso que se había realizado en los años cincuenta, y que sirvió a los canteros para el sacado de puntos, estaba conservado íntegramente en el Santuario de Arantzazu. Se han determinado para esta tercera etapa de Arantzazu los procesos técnicos para el desarrollo del trabajo, determinando los talleres, el proceso de talla y los colaboradores que participan en él. Así mismo, para la narración visual se ha realizado un importante trabajo de identificación de cada apóstol con el objeto de secuenciar el orden en que fueron instalados en la fachada, así como las operaciones técnicas realizadas posteriormente hasta su instalación definitiva. Curiosamente, la Basílica se consagra el 31 de agosto de 1969, en ese momento, el Friso ya había sido instalado, pero no así la Piedad, que no se instalaría en la fachada hasta octubre de ese mismo año.

En relación a la imagen de la Virgen se han recopilado textos del escultor explicando el concepto escultórico que anhela y que mantuvo la intención de realizarla en fundición desde el inicio del proyecto hasta mayo de 1969. Finalmente la imagen de la Virgen y la figura de Cristo se tallarán en dos bloques de piedra de Markina, la misma que empleó para la talla de los apóstoles, unificando y potenciando así la cualidad pétreo de la fachada. El proceso técnico de instalación e intervenciones hasta su finalización, queda detallado en el texto y en la narración visual. Determinados detalles arquitectónicos de la fachada; como los huecos en la parte inferior del muro y las ventanas de las torres, no se concluyen hasta que no se instala la estatuaria de Oteiza, culminando así la vinculación entre arquitectura y escultura.

La investigación nos afirma en la idea de que Arantzazu y el tiempo que imponen ambas paralizaciones eclesásticas, precipitan el *Propósito experimental*, posicionando al escultor en la vanguardia artística.

Al inicio de las conclusiones reflexionamos sobre el concepto estético que anhelaba Oteiza en Arantzazu. El cambio sustancial parece estar en eliminar los relieves rehundidos del muro, que daban a la fachada el carácter de fachada tradicional, casi como vitrales en una portada gótica. La clave está en el vaciamiento del muro, en un vaciamiento absoluto de toda representación. En situar el centro de la escultura fuera de sí misma, en convertir esa fachada en un espacio verdaderamente receptivo que acoja activamente a quien la contemple.

Investigación (aspectos técnicos)

La investigación realizada nos ha permitido profundizar en la obra y pensamiento de Oteiza, estableciendo múltiples relaciones entre textos y trabajos escultóricos. Las conclusiones alcanzadas nos permiten entender no sólo su obra en Arantzazu, sino la vinculación de este proyecto con toda su trayectoria artística.

-En el tomo I se analiza el proyecto basándonos en fuentes documentales primarias, fundamentalmente el Archivo Museo Oteiza y el Archivo de la Basílica de Arantzazu. A través de documentos inéditos se ofrece una visión completa del proyecto y se analizan aspectos de la obra de Oteiza que no han sido investigados anteriormente.

-En el tomo II se ha establecido por primera vez una narración visual del proyecto de Oteiza en Arantzazu a través 1.130 imágenes. Se establece una secuencia y datación desde el anteproyecto arquitectónico, hasta que la estatuaría se instala en la fachada. Se catalogan 271 estudios escultóricos para el proyecto Arantzazu y las imágenes se acompañan de notas que informan sobre aspectos escultóricos, técnicos o documentales. Se identifican las imágenes y sus autores, y cada obra escultórica se acompaña de su ficha técnica.

- Por último, el tomo III ofrece una particular cronología de Arantzazu poniendo en paralelo la crónica que escriben los PP. franciscanos diariamente con los artículos de prensa y revistas publicados en torno al proyecto y vinculados especialmente a la estatuaría de Oteiza. Se han localizado 147 artículos.

-Se ha recogido el testimonio de artistas, historiadores, PP. franciscanos, religiosos y amigos del escultor, a través de once entrevistas y numerosas conversaciones que nos han permitido entender el proceso de Arantzazu desde distintas perspectivas.

Primer período de Arantzazu 1950-1954

- Hemos confrontado los planos arquitectónicos y la evolución que sufre la fachada desde el anteproyecto, evidenciando la intervención directa de Oteiza en la eliminación de determinados elementos que pertenecían a la lógica de los arquitectos. Como bien indica Sáenz de Oíza, el proceso de selección de Oteiza como escultor de la Basílica no fue un concurso. Se consultó y visitaron los talleres de una serie de artistas, pero finalmente sólo Oteiza y Lucarini presentaron bocetos escultóricos. Con objeto de constatar la participación de otros escultores en el proyecto, hemos contactado con familiares directos o instituciones que gestionan sus legados.

-Sorprende la determinación y empeño de Oteiza cuando establece su taller en Madrid en diciembre de 1951, y allí comienza a realizar sus estudios para la estatuaría de Arantzazu. La técnica de trabajo consiste, fundamentalmente, en el modelado en barro y el posterior vaciado y positivado en yeso. Todos los estudios, que son muy abundantes, aúnan los condicionantes del encargo y lo que él mismo se impone con su concepción estética y escultórica. Aunque lo más sorprendente es reconocer que, con el proyecto de Arantzazu, se inicia su proceso experimental, que derivará posteriormente en lo que denominamos *Laboratorio Experimental de Oteiza*.

- Se analizan los sucesivos borradores de contrato y las variaciones de un encargo, que ambiciona al inicio gran cantidad de obra escultórica en el interior de la Basílica. En 1953, el encargo queda reducido a un Friso de los apóstoles, a la Virgen en lo alto el muro rodeada por un relieve rehundido y unos relieves en el interior de la Basílica, a ambos lados del presbiterio. A partir de un fotomontaje publicado en 1967, se ha podido establecer una investigación en el archivo del escultor vinculando

varios dibujos y documentos inéditos a este trabajo de relieves al interior de la Basílica, que no han sido estudiados en trabajos anteriores.

-Si nos atenemos al planteamiento de relieve mural para la fachada, se han localizado imágenes de once relieves distintos, que se han clasificado y estudiado formalmente, y desde la temática que plantea el escultor en torno a lo popular y tradicional vasco. Las reflexiones que hemos establecido tras el contraste entre los distintos relieves, y los libros consultados en su biblioteca personal, ofrecen nuevos datos en torno a las temáticas planteadas por el escultor.

-Analizando el proyecto, el Friso de los apóstoles se va concretando por síntesis y cruces de todos los estudios que realiza tanto en Madrid como en Arantzazu. Es pertinente destacar, que desde el inicio, Oteiza ensaya el Friso en el interior de una maqueta arquitectónica y establece varias escalas, centrándose al inicio en el conjunto y, posteriormente, en el detalle de las figuras. En el texto, se analiza el Friso desde un punto de vista conceptual, formal e iconográfico y observamos que, a pesar de repetir sucesivamente catorce figuras, el artista se preocupó en identificar a cada uno de los apóstoles, y en establecer diferencias gestuales y en la expresión de sus rostros; desarrollando numerosos estudios de cabezas de apóstol.

-Para la imagen de la Virgen, Oteiza opta por las iconografías de Andramari o Virgen con niño, Asunción y Piedad. Se clasifican en la narración visual los estudios que realiza para la imagen de la Virgen en diez grupos distintos, se razona tanto en el texto como en las notas que acompañan a las imágenes cada clasificación. Se documenta una primera Piedad que consideramos el antecedente la Piedad definitiva.

-La documentación confirma que en 1953, se adquieren los catorce bloques monolíticos de piedra de Markina, y se establecen los colaboradores que participaron en la talla de cuatro apóstoles; dos se esculpen completamente y dos sin rostro que se identifican en la narración visual.

Segundo período de Arantzazu 1954-1968

- Se analiza la respuesta de Oteiza ante la paralización de los trabajos a través de su poemario *Androcanto y sigo*, el informe que preparan los artistas para justificar y defender sus trabajos ante la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, y se analiza parte de la documentación localizada en torno a la primera paralización de los trabajos escultóricos y pictóricos.

-Se localizan fotografías en los archivos citados y en fototecas, que ilustran este período desolador, en el que la fachada permanece vacía y los apóstoles se dejan abandonados en la carretera de acceso al Santuario. Durante la paralización se han observado dos fases. Una, en torno a 1962, en la que los apóstoles se encuentran en el acceso al Santuario y los bloques de piedra aparecen enfrentados. Y otra, en la que los apóstoles y los bloques sin esculpir permanecen arrumbados en la cuneta de la curva de Azkartza, alineados al borde de la carretera.

-A partir de 1962, y como consecuencia de la resolución del ábside por parte de Lucio Muñoz, los PP. franciscanos realizan reuniones y consultas para alzar la paralización, y la prensa, artistas y personalidades de distintos ámbitos se manifiestan para reactivar la instalación de la obra de Oteiza. Precisamente los medios de comunicación son determinantes en este momento y se analiza tanto en el texto como en el *Anexo de prensa y Crónica de Arantzazu*.

-Se estudia en profundidad esta fase, que conlleva una nueva consulta a Roma que afecta únicamente a la obra de Oteiza. Numerosa correspondencia, inédita en muchos casos, entre los PP. franciscanos,

concretamente entre el P. Goitia y Oteiza, nos permite describir los acontecimientos y detallar el proceso hasta que Oteiza puede regresar a Arantzazu y finalizar su trabajo.

Tercer período de Arantzazu 1968-1969

-Oteiza retoma la talla de los apóstoles, y se definen los talleres y colaboradores que participan en esta segunda fase del trabajo. Se contrasta la talla y acabado de los apóstoles que habían quedado esculpidos en los años cincuenta y los realizados en este momento. Se ha obtenido el testimonio de Antonio Oteiza que colaboró con su hermano y de Jabier Bikuña, un cantero que participó en la talla e instalación de la estatuaria en la fachada, aportando datos novedosos a la investigación. Se ha averiguado que Oteiza decide cambiar el rostro de dos apóstoles en función de los estudios a mayor escala que había realizado de sus cabezas.

-El traslado e instalación del Friso de los apóstoles no ha sido estudiado con anterioridad. La documentación conservada en el archivo del escultor nos ha permitido definir las fechas en las que se instala el Friso de los apóstoles, así como el orden en el que suben a la fachada. Se especifican las intervenciones técnicas que se realizan hasta que el Friso está completamente finalizado, así como aquellas que afectan a la arquitectura, que también se concluye tras la instalación de los apóstoles.

-En el tercer periodo, la iconografía de la Virgen se centra en la Piedad, realizando numerosos estudios y variantes. Se clasifican las distintas tipologías que desarrolla el escultor y posteriormente se analizan y catalogan en función de los cuatro estados que él define; estado A, B, C y D. Se analizan los soportes que plantea el escultor para la ejecución de la Piedad, decidiéndose a tallarla en dos bloques de piedra de Markina. Se describen los procesos técnicos de talla, anclaje, traslado e instalación de la Piedad en la fachada.

Finalmente, los arquitectos Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga proyectan una Basílica adecuándose al lugar y generando un proyecto común. Aúna las obras, instaladas por este orden, de Eduardo Chillida, Javier Álvarez de Eulate, Lucio Muñoz, Jorge Oteiza, Xabier Egaña y Néstor Basterretxea, convirtiendo al Santuario en un emplazamiento de gran significación en la religión y la cultura del pueblo vasco. El interés del proyecto de Arantzazu reside en el proceso de transformación, en la lucha de un número de personas que experimentan y construyen. El resultado actual de la Basílica, está en la batalla que les ha permitido alcanzarlo.

EPÍLOGO

EPÍLOGO

En las conclusiones nos hemos cuestionado porqué a su regreso a Arantzazu en 1968, Oteiza mantiene una estatuaría de carácter figurativo que ya está planteada en el inicio del proyecto. Oteiza impondrá a los motivos religiosos un profundo simbolismo, reforzado por un particular uso de las formas y del espacio. Radicalizará el vaciamiento del muro, consiguiendo que la Basílica se muestre hoy como un todo inseparable de creación y un lugar que trasciende a lo religioso, al creyente y no creyente.

En el proyecto de Arantzazu, Oteiza encuentra la posibilidad de realizar una obra que responda a las necesidades de representación de su tiempo y es consciente de que su intervención plasmará, no sólo valores de orden estético o espacial, sino que se proyectará a ámbitos sociales, religiosos, culturales y políticos de una comunidad y de un pueblo.

En Arantzazu, toda su teoría sobre la función del arte encuentra una respuesta. El proyecto le permite demostrar, de forma palpable, el potencial que tiene el arte para dar respuesta a la sociedad y trascender lo religioso y artístico a un sentido cultural más amplio. Arantzazu encarna para Oteiza la praxis de su concepción del arte y la creación como “toma política de conciencia”, entendiendo la dimensión política en su sentido más amplio de construcción de lo público. Al mismo tiempo, el proyecto de Arantzazu encarna la idea de obra total o de síntesis de la artes, tan presente en el pensamiento de Oteiza. Para el escultor, que Arantzazu sea el resultado de la interacción de un grupo de arquitectos, pintores y escultores, aporta al proyecto una dimensión colectiva que amplifica su significación y su capacidad de proyectarse en la sociedad.

Las dos paralizaciones de su obra escultórica, dejan la fachada “en construcción”, y ciertos elementos arquitectónicos no se culminarán hasta que la estatuaría de Oteiza esté instalada. Por tanto, el conjunto se concluye diecinueve años después de iniciarse, lo que aporta al proyecto una solidez e intemporalidad inimaginable al comienzo. A pesar de los inconvenientes y del tiempo que imponen las paralizaciones eclesásticas, Oteiza nunca pudo renunciar a Arantzazu, como hizo con otros proyectos que se paralizaron o que generaron algún tipo de conflicto en su realización. Oteiza no renunció a culminar su obra de Arantzazu, consciente de la profunda significación del proyecto en la construcción de un nuevo orden simbólico construido desde el arte. Por parte de los padres franciscanos, y a la vista de la búsqueda de soluciones que plantean para resolver la fachada, diría también que consideraban inviable otra solución que no fuese la de Oteiza.

Aunque en la Basílica de Arantzazu palpita la significación cultural y religiosa del pueblo vasco, un enclave geográfico único y un momento histórico determinado, el Santuario se convierte en un artefacto eminentemente simbólico y atemporal.

El proyecto de Arantzazu le impone al escultor un límite, y en la dimensión del arte está la posibilidad de que aquello que el artista anhela pueda o no alcanzarse. En ambas cuestiones, límite y contingencia, reside esa verdad, lo que no se sabe del arte y el artista desea atrapar.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS DOCUMENTALES
- ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS AUDIOVISUALES
- ARCHIVO DE ARANTZAZU. REFERENCIAS DOCUMENTALES
- BIBLIOGRAFÍA
- BIBLIOGRAFÍA. LIBROS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS DE JORGE OTEIZA
- BIBLIOGRAFÍA SOBRE JORGE OTEIZA (POR AUTORES)
- BIOGRAFÍA ESENCIAL DE JORGE OTEIZA (1908-2003)

ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS DOCUMENTALES Y AUDIOVISUALES

El archivo de Jorge Oteiza contiene 23.000 registros digitalizados, e incluye escritos, correspondencia, fotografías y audiovisuales. Documentación que nos permite profundizar en su pensamiento y establecer conexiones con numerosas materias y personas relacionadas con el escultor. Gran parte de los documentos que se conservan son inéditos, y todos los que han sido consultados específicamente para esta investigación se han recopilado en los listados *Archivo Museo Oteiza. Referencias documentales* y *Archivo Museo Oteiza. Referencias audiovisuales*. Se ha indicado en cada registro, autor, título, datación, un resumen del contenido, tipo de documento, extensión y la referencia del archivo.

Además del archivo personal del escultor, se conserva su biblioteca personal y hemeroteca, materiales a los que se referencian en el texto general de la Tesis y en el *Anexo de prensa y Crónica de Arantzazu 1949-1970*.

ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS DOCUMENTALES

- Uriarte, Tomás, "Carta de Tomás Uriarte a J. Oteiza", 8 de julio de 1964. [Sobre]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-10.
- Uriarte, Tomás, "Carta de Tomás Uriarte a J. Oteiza", 2 de agosto de 1964. Manuscrito. 6 p. Archivo Museo Oteiza FD-11.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray José de Goitia", 24 de mayo de 1966. [Oteiza está intentando acabar con sus compromisos para volver a Aránzazu]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 15 de agosto de 1964. [Sobre los problemas para la reanudación de Aránzazu y si es razonable usar abogados para pedir indemnizaciones por los problemas causados]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-17.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 10 de octubre de 1966. [Pregunta sobre los planes de Jorge de ir a Aránzazu y si ya tiene preparados los presupuestos y tiempos de ejecución]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18.
- Arteche, José de, "Carta de José de Arteche a Lorenzo Bereciartua, obispo de San Sebastián", 13 de julio de 1964. [Defendiendo la postura de Oteiza en relación con la fachada de la basílica de Aránzazu]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19.
- Goitia, José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 25 de mayo de 1964. [Trasladándole su alegría por las buenas noticias sobre la reanudación de su proyecto en Aránzazu]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-21.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 15 de junio de 1966. [Copia de FD-8345]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-22.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 20 de julio de 1964. [Dándole cuenta de sus gestiones para el desbloqueo de los trabajos de Aránzazu y pidiéndole la necesaria paciencia]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-23.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 27 de julio de 1964. [Dándole cuenta de sus gestiones para el desbloqueo de los trabajos de Aránzazu y pidiéndole una foto de la Asunción de la fachada]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-24.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 1 de julio de 1966. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-25.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 28 de mayo de 1966. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-26.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 3 de julio de 1966. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-27.
- Nieto, Gratiniano, "Carta de Gratiniano Nieto a J. Oteiza", 31 de enero de 1964. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-28.
- Aizpurúa, Juan de, "Carta de Juan de Aizpurúa a José María del Moral", 6 de junio de 1964. [Apuntando la situación de Oteiza en relación con la postura del obispado sobre el friso de Aránzazu]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-29.

- Nieto, Gratiniano, "Carta de Gratiniano Nieto a J. Oteiza", 10 de agosto de 1964. [Invitándole a enviar obras para la exposición de 25 años de arte español]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-30.
- Moral, José María del, "Carta de José María del Moral a Juan de Aizpurúa", 11 de agosto de 1964. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-31.
- Nieto, Gratiniano, "Carta de Gratiniano Nieto a J. Oteiza", 12 de agosto de 1964. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-32.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 20 de diciembre de 1989. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-124.
- Aranguren, Pedro, "Carta de Pedro Aranguren a J. Oteiza", 29 de marzo de 1955. [Le comunica a Oteiza que ya se han enviado los informes a Roma y espera que pronto se solucione y acepten sus bocetos]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-269.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza", 2 de julio de 1955. Manuscrito. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-270.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza", 26 de abril de 1962. Manuscrito. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-287.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 11 de agosto de 1964. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-419.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray José de Goitia", 11 de agosto de 1964. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-439.
- P. Macchi, "Carta de P. Macchi a J. Oteiza", 31 de julio de 1973. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-444.
- Arteche, José de, "Carta de José de Arteche a J. Oteiza", 22 de julio de 1966. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-454.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José de Arteche", 17 de julio de 1964. [Habla sobre Aránzazu y su friso de los Apóstoles. Ha estado con el obispo, a quien ha ofrecido enseñarle los bocetos]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-491.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza para la conversación del P. Goitia", 6 de junio de 1964. [Habla del proyecto de Aránzazu y de sus planes; tiene que mirar sus bocetos para decidir cuál usar. Pregunta dónde está la Asunción de la Virgen, que no vio en su última visita]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-492.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray José de Goitia", 7 de julio de 1964. [Numerada con el 6, constan dos ejemplares de la carta]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-493.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Jesús María Talavera", 5 de junio de 1964. [Oteiza lamenta que sus propuestas no hayan recibido atención ni en España ni en el País Vasco. Expresa su irritación por el bloqueo de Aránzazu y anuncia un centro universitario de investigación estética comparada]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-495.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray José de Goitia", 4 de octubre de 1968. [Da los períodos de trabajo: en noviembre estaría en Aránzazu, a fines de mayo las piedras colocadas en lo alto y probado en su sitio el modelo para el modelo para la fundición, y a fines de agosto concluida la obra]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-496.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a J. R. Aranzabal y J. Celaya", 11 de mayo de 1969. [Les comenta que van a ir de Pasajes de San Pedro los fundidores Eguia para calcular sobre un boceto intermedio el despiece de la imagen. Agradece a José Ramón el obsequio del horno de fundición a la Escuela Vasca]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-498.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Loistarain S.A.", 1 de mayo de 1969. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-500.
- Ugalde, Martín de, "Carta de Martín de Ugalde a J. Oteiza", 9 de mayo de 1975. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-587.
- Ubal de Merino, Jesús, "Carta de Jesús Ubalde Merino a J. Oteiza", 1 de julio de 1964. [Enviándole la ponencia que va a presentar en un próximo congreso. También apunta sus averiguaciones sobre el uso del círculo crómlech en distintas culturas]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-746.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Gerardo F. Dasi y Argan", 29 de julio de 1964. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-749.

- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Koldo Azpiazu y Jon I.", 29 de diciembre de 1968. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-763.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Gorostidi", 1 de octubre de 1969. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-782.
- Pelay Orozco, Miguel, "Carta de Miguel Pelay Orozco a J. Oteiza", 18 de noviembre de 1968. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-847.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Gratiniano Nieto", 29 de enero de 1964. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-913.
- Benito, Mikel, "Carta de Mikel Benito a J. Oteiza", 13 de junio de 1983. [Sobre]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1091.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Javier Sáenz de Oíza", 25 de julio de 1964. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1103.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Néstor Basterrechea", 1 de abril de 1960. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1140.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Miguel Fisac", 22 de diciembre de 1953. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1292.
- Fisac Serna, Miguel, "Carta de Miguel Fisac Serna a J. Oteiza", 26 de diciembre de 1953. [Le anima a que viaje a Madrid para que se conozca su obra y para que puedan trabajar mejor. Respecto a los ángeles le dice que le da igual la forma que tengan pero que hay que hacerlo rápido]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1293.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Miguel Fisac", 13 de enero de 1954. [Acaba de volver de Aránzazu. Lo que más urge son los ángeles y la figura del ábside. Jorge ya los tiene preparados pero espera la conformidad porque entiende que es posible que hayan contratado a otro escultor]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1294.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Miguel Fisac", 12 de marzo de 1954. [Le manda unas figuras con Oíza y describe un poco cada una para que Miguel elija la que más le guste]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1295.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a M. Flores Kaperotxipi", 22 de septiembre de 1952. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1312.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Fray Xabier de Egaña a J. Oteiza", 10 de octubre de 1967. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1318.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray Xabier de Egaña", 11 de octubre de 1967. Mecnografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-1323.
- Arteche, José de, "Carta de José de Arteche a J. Oteiza", 31 de diciembre de 1957. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1341.
- Zarco, Rafael de, "Carta de Rafael del Zarco a J. Oteiza", 21 de enero de 1954. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1348.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Rafael del Zarco", 15 de enero de 1954. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1349.
- Sáenz de Oíza, Francisco Javier, "Carta de Francisco Javier Sáenz de Oíza a J. Oteiza", 7 de febrero de 1954. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1350.
- Ferrant, Ángel, "Carta de Ángel Ferrant a J. Oteiza", 20 de febrero de 1951. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1352.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José Sarriegui", 27 de septiembre de 1952. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1372.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Joaquín Ruiz Jiménez", 21 de enero de 1954. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1373.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Alejandro de Torrejón", 20 de marzo de 1954. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1376.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 10 de octubre de 1984. [Sobre]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1461.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 18 de diciembre de

1984. Manuscrito. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-1462.

- Corcostegui, Reyes, "Carta de Reyes Corcostegui a J. Oteiza", 5 de octubre de 1957. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1699.
- Arteche, José de, "Carta de José de Arteche a J. Oteiza", 24 de octubre de 1957. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1706.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Tana Gres (GRES GALLERY)", 28 de octubre de 1957. [Le agradece su invitación para exponer en su galería. Tiene mucho interés en exponer en Norteamérica. Comenta los lugares donde se van a exponer sus piezas después de la Bienal]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1712.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Mario Ángel Marrodán", 27 de agosto de 1963. [Rectificándole sobre un grabado de Marino di Teana y dándole cuenta de la actuación de un ayudante suyo, llamado Fidalgo]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1770.
- Aranzábal, Javier, "Carta de Javier Aranzábal a J. Oteiza", 30 de junio de 1964. [Felicitándole por la reanudación de los trabajos de Aránzazu]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1771.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 18 de octubre de 1968. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1798.
- Arteche, José de, "Carta de José de Arteche a J. Oteiza", 24 de diciembre de 1964. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1810.
- Pelay Orozco, Miguel, "Carta de Miguel Pelay Orozco a J. Oteiza", 20 de agosto de 1969. [Sobre comentado]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1836.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José de Arteche", 25 de octubre de 1963. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1885.
- Devako Arte Lantokiak, "Carta de Debako Arte Lantokiak a J. Oteiza", 23 de enero de 1973. [Tienen a su disposición las siguientes piezas: 9 bocetos de Piedad de Aránzazu y 10 cabezas de apóstol de Aránzazu.]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-1952.
- Azpiazu, Koldo, "Carta de Koldo Azpiazu a J. Oteiza", 15 de noviembre de 1992. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-1962.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Eduardo Capa", 25 de junio de 1966. [Ya han levantado la prohibición de Aránzazu y en breve va a tener que ir a Madrid para hablar con Eduardo Capa y Manolo para estudiar la aportación económica que falta]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-2027.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 9 de mayo de 1966. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-2028.
- Aguilar, Fray José Manuel de, "Carta de Fray José Manuel de Aguilar a J. Oteiza", 26 de octubre de 1973. [Fray José Manuel de Aguilar, fundador de la Revista ARA]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-2183.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José Sarriegui", 16 de enero de 1952. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-2228.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza al Padre Iraola", 1 de mayo de 1961. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-2248.
- Oteiza, Jorge, "Borrador para el texto «Protesta del escultor Oteiza»". Archivo Museo Oteiza FD-2955.
- Oteiza, Jorge, "Por qué abandono la escultura", S. f. [Texto mecanografiado de "Hacia un arte receptivo. Una estética de la existencia"]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-2957.
- Oteiza, Jorge, "Carta a Juan Huarte", 5 de octubre de 1958. Archivo Museo Oteiza FD-2308.
- Oteiza, Jorge, "Notas para Aránzazu", S. f. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3146.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Tres breves textos sobre la escultura de Oteiza en Aránzazu]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3148.
- Oteiza, Jorge, "Estética estructural. Laboratorio Tizas", S. f. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3152.
- Oteiza, Jorge, "Ballet del Friso", S. f. [Notas sobre el ballet relacionado con el Friso de los Apóstoles de Aránzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3164.

- Oteiza, Jorge, "Metafísica y estética", S. f. [Tres breves textos sobre la escultura de Oteiza en Aránzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3165.
- Oteiza, Jorge, "Definición personal y concepto religioso de mi escultura", S. f. [Conferencia de Jorge Oteiza en el Museo de Arte Contemporáneo sobre la naturaleza de la estatua y el valor del cilindro como forma, junto a visión del arte contemporáneo y de rupturistas como El Greco, Goya o Cézanne]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 5 p. Archivo Museo Oteiza FD-3169.
- Oteiza, Jorge, "Texto inédito redactado en Irún", 10 de septiembre de 1958. Archivo Museo Oteiza FD-3173.
- Oteiza, Jorge, "Balance 1957-58: Segunda Operación H", septiembre de 1958. [Balance de la 2ª Operación H, articulado en los epígrafes: esculturas realizadas, encargos, teoría e inconvenientes]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3174.
- Oteiza, Jorge, "¿En qué condiciones reanudar en Aránzazu?", S. f. [Examen de la situación sobre su trabajo escultórico en Aránzazu y desavenencias con la autoridad religiosa]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3185.
- Oteiza, Jorge, "Lo que transforma la estatua", S. f. [Apuntes sobre el significado de un proceso que aligera la masa cerrada de la estatua]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3186.
- Oteiza, Jorge, "Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua", 26 de febrero de 1951. [Conferencia en el Nuevo Ateneo de Bilbao]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 17 p. Archivo Museo Oteiza FD-3188.
- Oteiza, Jorge, "Vacío y muro", S. f. [Notas y dibujos a lápiz sobre el sentido del vacío y la función estética del muro]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3193.
- Oteiza, Jorge, "Cabeza de apóstol en bronce", S. f. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3207.
- Oteiza, Jorge, "Muro y pared luz", S. f. [Papel del negro, blanco y gris en lo anterior y posterior del muro como pared-luz]. Mecnografiado con anotaciones. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3232.
- Oteiza, Jorge, "Carta al nuncio Hildebrando Antoniutti", S. f. Mecnografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-3237.
- Oteiza, Jorge, "Carta al nuncio Hildebrando Antoniutti", S. f. Mecnografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-3238.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza", 7 de enero de 1957. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3479.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Desocupación del espacio", S. f. [Unidad triple y liviana y Monumento al prisionero político desconocido]. Mecnografiado [con fotografía]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3622.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza", 19 de octubre de 1962. [Felicitándolo por su cumpleaños y diciéndole cómo la fachada de Aránzazu lo llama a gritos]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3706.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Manuel Laborde Werlinden", 19 de octubre de 1962. [Le envía una cantidad de dinero por una herramienta que le resultó inservible en Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3715.
- Oteiza, Jorge, "Entrevista con Lasagabaster sobre obras en Aránzazu", 25 de enero de 1984. [Acude al Gobierno Vasco para pedir explicaciones de las obras en la calzada junto a la fachada de la basílica de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3758.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza", 18 de octubre de 1990. [Sobre]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-3797.
- Pelay Orozco, Miguel, "Nota de Miguel Pelay para J. Oteiza", diciembre de 1981. [Adjuntándole fotocopias de artículos de prensa]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-3805.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Imanol Murúa", 19 de junio de 1984. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4010.
- Álvarez de Eulate, Fray Javier, "Carta de Fr. Javier Álvarez de Eulate a J. Oteiza e Itziar", 19 de junio de 1984. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-4077.
- Lara, "Felicitación de Lara a J. Oteiza e Itziar", diciembre de 1953. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4363.
- Arantzazu, "Tarjeta de Aránzazu a J. Oteiza", 1975. Tarjeta. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4377.

- Zabala, Aránzazu de, "Felicitación de Aránzazu de Zabala a J. Oteiza", diciembre de 1976. Tarjeta. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4461.
- Zabala, Aránzazu de, "Felicitación de Aránzazu de Zabala a J. Oteiza e Itziar", diciembre de 1979. Tarjeta. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4480.
- "Postal a J. Oteiza", 13 de agosto de 1974. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4579.
- Carreño, Garbiñe; Robles, Trudi, "Postal de Garbiñe Carreño y Trudi Robles a J. Oteiza", 22 de mayo de 1988. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4704.
- Maiztegui, Miguel, "Postal de Miguel Maiztegui a J. Oteiza e Itziar", 7 de julio de 1988. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4708.
- Basterrechea, Néstor, "Carta a Jorge Oteiza". Archivo Museo Oteiza FD-4734.
- López de Ael, Juan, "Postal de Juan López de Ael a J. Oteiza", 3 de marzo de 1985. Manuscrito [postal con fotografía]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-4807.
- Gandiaga, Bitoriano y otros, "Postal de Bitoriano Gandiaga y otros a J. Oteiza", S. f. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4868.
- Azurza y Ocoz, Pedro Jesús de, "Tarjeta de Pedro Jesús de Azurza y Ocoz a J. Oteiza", 22 de diciembre de 1985. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-4883.
- Pagola, Ramón, "Postal de Ramón Pagola a J. Oteiza", 20 de diciembre de 1954. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4893.
- Joseba y Ane, "Postal de Joseba y Ane a J. Oteiza e Itziar", 3 de mayo de 1983. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4895.
- Miguel, Arza e Iriondo, "Postal de Miguel, Arza e Iriondo a J. Oteiza", 1974. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4919.
- Arenaza, Alberto B. de, "Postal de Alberto B. de Arenaza a J. Oteiza e Itziar", S. f. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4930.
- "Postal a J. Oteiza e Itziar", 1974. [Anotaciones manuscritas de J. Oteiza que se confunden con el texto de la postal]. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-4943.
- Oteiza, Jorge, "Política, Aránzazu, notas personales", 25 de noviembre de 1983. [Referencia a la política del Gobierno Vasco en materia de cultura. Notas sobre Aránzazu y sobre él mismo en cuanto a su consideración de artista]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-5082.
- Oteiza, Jorge, "Defensa y miseria del violento", S. f. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5086.
- Oteiza, Jorge, "Barro", 15 de diciembre de 1970. [Texto de tipo técnico en torno al barro y su modelado, ejercicios en torno a este material y a otros como escayola, cera o arena]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5113.
- Oteiza, Jorge, "Aspectos teóricos en la escultura de Oteiza", S. f. [Oteiza identifica conceptos clave en su idea de la escultura: Analiza las superficies y las líneas que las separan o que las ponen en relación]. Manuscrito. 6 p. Archivo Museo Oteiza FD-5179.
- Pascual de Lara, Carlos, "Carta de Carlos Pascual de Lara a J. Oteiza", 4 de julio de 1952. [Lleva dos fotografías en blanco y negro pegadas entre el texto]. Manuscrito [con fotografía]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5196.
- Oteiza, Jorge, "Reflexiones políticas y filosóficas", S. f. [Reflexiones sobre la izquierda y la derecha en política, la muerte, la condición del artista en la prehistoria o la Piedad de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-5239.
- Oteiza, Jorge, "Diario de J. Oteiza", S. f. [Notas a modo de diario en las que Oteiza expone diferentes ideas; entre ellas dice que ha hecho 14 apóstoles en Aránzazu porque no le han dejado hacer 50]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5258.
- Oteiza, Jorge, "Frente cultural vasco", S. f. [Oteiza lamenta la oportunidad perdida de establecer en Pamplona la Universidad de Artistas Vascos]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5264.
- Arteche, José de, "Postal de José de Arteche a J. Oteiza", 25 de agosto de 1954. Manuscrito [postal]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-5389.
- Oteiza, Jorge, "Paralelismo muro de Orozco y teatro en estética de Acteón", S. f. [Plantea ese paralelismo que él ve entre el muralismo de Orozco y su proyecto de montaje de obra de teatro]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-5449.

- Arteché, José de, "Carta de J. Oteiza a Hildebrando Antoniutti", S. f. Mecanografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-5455.
- Oteiza, Jorge, "Atentado en Aránzazu", 25 de enero de 1984. [Escritos de queja sobre una actuación en el Santuario de Aránzazu, al parecer sin conocimiento de Oteiza, ante lo cual pide responsabilidades al Gobierno Vasco]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-5462.
- Basterrechea, Néstor, "Carta de Néstor Basterrechea a P. Mendiá", 21 de mayo de 1959. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6193.
- Oteiza, Antonio (Fray Germán de San Sebastián), "Carta de Antonio Oteiza (Fray Germán de San Sebastián) a la familia Oteiza", 27 de agosto de 1953. Mecanografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-6204.
- Oteiza, Jorge, "Teoría del arte", mayo de 1954. [Oteiza plantea dos cuestiones en torno a la interpretación del arte como la visión contemporánea del significado de la escultura y la recuperación de lo corpóreo después del cubismo]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6524.
- Oteiza, Jorge, "Estelas funerarias", S. f. [Listado de dedicatorias y epitafios para estelas funerarias]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6583.
- Oteiza, Jorge, "Carta dirigida al escultor Marino di Teana", 20 de octubre de 1955. Archivo Museo Oteiza FD-6653.
- Oteiza, Jorge, "Nuevo sentido compositivo", S. f. [Abandono de la clásica sección áurea como base para la composición artística y apuesta por otro concepto de la composición en el que la desorganización y el equilibrio predominan]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6656.
- Oteiza, Jorge, "Proyecto de friso para capilla en el Camino de Santiago", S. f. [Texto en el que Oteiza parece dar unas pautas y reflexiones sobre el proyecto de un friso dedicado al apóstol Santiago y su significado dentro de un concepto nuevo de religiosidad]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6678.
- Oteiza, Jorge, "Paredes livianas", S. f. [La pintura actual ha olvidado el redescubrimiento de la pared con el Cubismo, necesita disminuir la densidad de esa pared, hacerla más liviana]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6683.
- Oteiza, Jorge, "Prometeo y otras obras", S. f. [Notas en las que trata temas como la crisis del arte, o proyectos como el del Prisionero político desconocido, un friso para Juan Huarte o el mural para el Instituto de Inseminación Artificial, en Madrid]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6686.
- Oteiza, Jorge, "Salvación fuera del cristianismo", 30 de abril de 1961. [Frente a la afirmación de Arteché de que la crisis moral del hombre tiene solución en la fe activa en Cristo, Oteiza considera que es posible la salvación fuera del cristianismo]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-6856.
- Oteiza, Jorge, "Apóstoles y euskera", S. f. [Significación del Friso de apóstoles de Aránzazu, a los cuales compara con el euskera, pues cada uno de ellos representa una sílaba, cuyo acento pierden al integrarse en la serie]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6877.
- Arteché, José de, "Carta de José de Arteché a Lorenzo Bereciartúa", 13 de julio de 1964. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6923.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José de Arteché", 17 de julio de 1964. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-6924.
- Aranzabal y Alberdi, José Ramón, "Carta de José Ramón de Aranzabal y Alberdi a J. Oteiza", 23 de mayo de 1969. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6925.
- Oteiza, Jorge, "Escuela vasca en Vitoria", 2 de junio de 1967. [Oteiza expone, según él por última vez, su idea sobre lo que debe ser la Escuela Vasca en Vitoria, tras lo cual ya se va a dedicar totalmente a Aránzazu]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-6934.
- Oteiza, Jorge, "Oteiza decide aislarse tras Aránzazu", 30 de abril de 1969. [Documento en el que Oteiza declara su intención de aislarse, antes de lo cual hace referencia a algunos proyectos inacabados que deja en manos de Koldo Azpiazu]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-6936.
- Oteiza, Jorge, "A modo de diario", 21 de julio de 1965. [Texto en forma de diario en el que Oteiza reflexiona sobre su vuelta a Aránzazu, la poca repercusión de su obra escrita, la pastoral de Cézanne, el armario y la ventana, su relación con Nietzsche y otros filósofos, etc.]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-6962.
- Oteiza, Jorge, "Final del arte contemporáneo", S.f. [Relación temporal de la historia del arte para explicar la situación actual del arte contemporáneo]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 4 p. Archivo Mu-

seo Oteiza FD-7162.

- Oteiza, Jorge, "Punto en movimiento sobre el muro", S. f. [Definición teórica de concepto escultórico. Defensa ante acusación y ataque a los políticos]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-7279.
- Oteiza, Jorge, "Oriente y occidente", S. f. [Texto largo sobre la relación en el arte entre el oriente y el occidente; trata como temas centrales el arte y sus conexiones con la religión, la revolución y la política]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 18 p. Archivo Museo Oteiza FD-7344.
- Oteiza, Jorge, "Arquitectura y escultura", 10 de mayo de 1964. [Crítica a la pregunta de un periodista y análisis de la relación arquitectura-escultura con motivo del proyecto de Aránzazu]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-7394.
- Olaizola, José de, "Tarjeta de José de Olaizola a J. Oteiza y Néstor Basterrechea", 10 de agosto de 1962. Manuscrito [con fotografía postal]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-7433.
- Oteiza, Jorge, "Espacio y tiempo en el mecanismo estético", S. f. [Escrito sobre estética en el que Oteiza ya analiza algunos de los puntos que marcarán su obra como los conceptos de espacio y tiempo, el cilindro, el muro, etc.]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-7843.
- Oteiza, Jorge, "Matemáticas y muro", S. f. [Relaciona la ley de la gravedad de Newton con el concepto de muro en su escultura]. 1 p. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. Archivo Museo Oteiza FD-7881.
- Oteiza, Jorge, "El muro y sus alteraciones", S. f. [Cómo influyen la descomposición, las alteraciones del muro en la obra artística que en él se va a instalar]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-7896.
- Oteiza, Jorge, "En torno al muro", S. f. [Aspectos varios de la teoría del muro en Oteiza]. Manuscrito. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-7929.
- Oteiza, Jorge, "Notas sobre arte y religión", S. f. [Manuscrito con dos líneas mecanografiadas]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8011.
- Oteiza, Jorge, "Sobre la obra de arte", S. f. [Reflexiones en torno a la obra de arte y su relación con el observador. Compromiso del arte con la vida pública]. Manuscrito. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-8012.
- Oteiza, Jorge, "Reflexiones estéticas con el tema del Románico", junio de 1960. [Oteiza aborda el arte Románico para ponerlo en relación con el arte Contemporáneo, quizá para pronunciar una conferencia]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-8052.
- Oteiza, Jorge, "Conferencias de Carlo Argan", S. f. [Oteiza da su parecer sobre la primera de una serie de tres conferencias sobre arte contemporáneo que Giulio Carlo Argan va a pronunciar]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8054.
- Oteiza, Jorge, "Declaración de principios", S. f. [Pequeño texto en el que Oteiza declara, a propósito de un encargo, cuál es su línea en su producción artística: la experimental y reflexiva]. Mecanografiado [con anotación manuscrita]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8166.
- Galarraga Aldanondo, Iñaki, "Carta de Iñaki Galarraga Aldanondo a J. Oteiza", 6 de julio de 1984. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8335.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Jabier Juaristi", 4 de agosto de 1984. [Sobre el proyecto del exterior de Aránzazu. Se queja de que no se entendiera bien su proyecto, adjunta varios planos y recortes de prensa]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas, dibujos y mapas arquitectónicos]. 6 p. Archivo Museo Oteiza FD-8336.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Eli Galdós", 26 de diciembre de 1984. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8337.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 10 de octubre de 1966. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8341.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 15 de agosto de 1964. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8342.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 3 de julio de 1966. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8343.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 1 de julio de 1966. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8344.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 15 de junio de 1966. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8345.

- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 28 de mayo de 1966. [Espera un presupuesto detallado para la firma de su contrato con Aránzazu. Le recuerda que la economía del santuario no está muy bien y que si pide mucho por su obra puede quedarse sin contrato]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8346.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 20 de julio de 1964. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8349.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray José de Goitia", 22 de julio de 1964. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8350.
- Oteiza, Jorge, "Carretera en Aránzazu", 20 de julio de 1984. [Oteiza expresa su opinión sobre la construcción de una carretera en Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8352.
- Oteiza, Jorge, "Calzada en Aránzazu", S. f. [Oteiza sugiere hacer la operación contraria a la realizada con el adoquinado de Mercaderes-Estafeta, en Pamplona, en el caso de la calzada de Aránzazu]. Mecnografiado [con fotografía de periódico]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8353.
- Oteiza, Jorge, "Solución para exterior de Aránzazu", S. f. [Oteiza responde enfadado a la solución dada por el constructor para el exterior de Aránzazu; se pregunta qué es lo que no se ha entendido sobre lo que especificó]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8354.
- Oteiza, Jorge, "La nueva prohibición para Aránzazu", S. f. [Relación pormenorizada y con las fechas concretas de los hechos acaecidos en torno a una nueva prohibición en el proyecto de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8356.
- Oteiza, Jorge, "La fachada de Aránzazu en 1964", S. f. [Oteiza describe su idea de la fachada del santuario ante una próxima reunión del jurado]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8357.
- Goitia, Fray José de, "Carta de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 25 de mayo de 1964. [Numerada con el 2]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8358.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza para la conversación del P. Goitia", 6 de junio de 1964. [Numerada con el 3]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8359.
- Oteiza, Jorge, "Acuerdo de realización de la fachada de Aránzazu por parte de J. Oteiza", julio de 1964. [Documento preparado para la firma del acuerdo por parte del padre Benito Mendía y Jorge Oteiza para la realización del revestimiento de la fachada de la Basílica de Aránzazu. Parece documento original pero aparece sin firmar]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8360.
- Goitia, Fray José de, "Telegrama de Fray José de Goitia a J. Oteiza", 5 de julio de 1964. [Numerado con el 5]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8361.
- Oteiza, Jorge, "Bocetos de la piedad", S. f. [Documento en el que aparecen dos bocetos en tinta azul sobre la Piedad de Aránzazu]. Manuscrito [con dibujos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8366.
- Oteiza, Jorge, "Centauros y pinturas rupestres", S. f. [Serie de dibujos a tinta azul en la que Oteiza representa centauros y pinturas rupestres muy conocidas, poniendo en relación los diferentes 'protagonistas' de los frisos]. Manuscrito [con dibujos]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-8368.
- Oteiza, Jorge, "Reuniones para Aránzazu", S. f. [Oteiza prepara reuniones con tres grupos para el proyecto de Aránzazu, con Mario, con Julio, Koldo y con teólogos]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8373.
- Oteiza, Jorge, "Basílica funeraria de Aránzazu: ¿quién ha muerto aquí?", 5 de enero del 1963. [Se trata de una carta abierta que dirige Oteiza a los arquitectos encargados del espacio exterior de la Basílica, con cuya actuación no está de acuerdo]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8376.
- Oteiza, Jorge, "A Gratiniano Nieto", S. f. [Defensa de su postura con respecto a la política en favor de la cultura e historia vasca]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8377.
- Oteiza, Jorge, "A la Comisión conclusión Aránzazu", 1968. [Oteiza remite a la comisión de los trabajos de Aránzazu una relación del proceso de trabajo en los últimos meses]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8379.
- Oteiza, Jorge, "A la Comisión conclusión Aránzazu: idea presupuesto conclusión fachada", 5 de abril de 1967. [Oteiza envía relación tanto del presupuesto estimado para la conclusión de la fachada como del proceso de trabajo]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8380.
- Oteiza, Jorge, "Crítica al clero vasco", S. f. [A través de una crítica al Padre Goitia Oteiza la hace extensiva

a todo el estamento vasco al que acusa de actuar por conveniencia]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8381.

- Oteiza, Jorge, "Insensibilidad espiritual para vivir la hora cultural y social del país", S. f. [Oteiza acusa de esa insensibilidad espiritual al clero vasco, en particular al Padre Goitia por su comportamiento en el asunto de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8382.
- Oteiza, Jorge, "Boceto de carta al Obispo", S. f. [Notas de prueba para carta dirigida al Obispo, en relación con la obra de Aránzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8384.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Gratiniano Nieto y J. María del Moral", S. f. [Es una prueba para carta, por lo que aparece incompleta]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8386.
- Oteiza, Jorge, "Reflexiones en torno al Padre Goitia", S. f. [Oteiza reflexiona sobre una carta enviada por el Padre Goitia, que menciona el cobro de un anterior trabajo]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8387.
- Oteiza, Jorge, "Instrucciones para Aránzazu", 27 de junio de 1952. [Oteiza plasma las intenciones y las instrucciones para la realización de la fachada y el friso de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8388.
- Oteiza, Jorge, "Reflexiones sobre Aránzazu", S. f. [Lista numerada de lo que parecen ser reflexiones que le sugiere su trabajo en Aránzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8390.
- Oteiza, Jorge, "Llamamiento de los apóstoles", 1969. [Relación de los apóstoles con cita añadida del versículo en el que son nombrados en la Biblia. A los doce apóstoles canónicos añade en la lista a Matías (incorporado tras la muerte de Judas Iscariote) y a Pablo que a sí mismo se consideraba apóstol por vocación divina. Posible explicación de que el apostolado esté compuesto por 14 personajes]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8391.
- Oteiza, Jorge, "Los 14 apóstoles", 1969. [Anotaciones sobre cada uno de los apóstoles que componen el friso de Aránzazu. En el reverso Oteiza especifica gráficamente la posición de cada uno de los personajes]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8392.
- Oteiza, Jorge, "Apóstoles de Aránzazu", 1969. [Descripción de los momentos en los que los apóstoles aparecen citados en las Sagradas Escrituras]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8393.
- Oteiza, Jorge, "Los Apóstoles están en pie", 1969. [Documento interesante en el que Oteiza relata el proceso de montaje de los 14 apóstoles del Friso de Aránzazu día a día, especificando qué apóstoles son colocados cada día]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8394.
- Oteiza, Jorge, "Notas sobre el Friso de los apóstoles", 1969. [Notas en referencia al Friso de los apóstoles, sobre su colocación, la posición, lo artístico, la narrativa, etc.]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8395.
- Oteiza, Jorge, "Acuerdo para Aránzazu entre la propiedad y el escultor", 27 de septiembre 1968. [Oteiza hace referencia a los siguientes apartados en relación con el acuerdo para Aránzazu: el trabajo del escultor, el tiempo, el dinero, los plazos y el compromiso]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8396.
- Oteiza, Jorge, "Contrato de trabajo para la estatuaría de Aránzazu: el escultor Jorge de Oteiza contrata al sacador de puntos Manolo Moreno", 1 de julio de 1964. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8397.
- "Cláusulas de cooperación de Jorge Oteiza en la ejecución y desarrollo de la estatuaría del Nuevo Santuario de Aránzazu", 10-14 de junio de 1954. [El documento está compuesto por 9 cláusulas entre las que se especifican las obras a realizar, preparación de bocetos, forma y plazos de ejecución, condiciones de pago, etc.]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8398.
- Oteiza, Jorge, "Documentos variados sobre el proceso de trabajo en Aránzazu", S. f. [Notas, operaciones aritméticas sobre lo que parecen diferentes presupuestos, bocetos sobre las esculturas y el proceso de vaciado, relaciones con diferentes personas en el proyecto, etc.]. Manuscrito con dibujos. 5 p. Archivo Museo Oteiza FD-8399.
- Oteiza, Jorge, "Respuestas a cuestionario", S. f. [Oteiza responde a una serie de 13 preguntas que supuestamente le remite Miguel Pelay, en referencia al arte contemporáneo en general y a su obra en particular]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8479.
- Oteiza, Jorge, "Sobre monumento de Chillida a Gernika", abril de 1988. [Oteiza opina que la obra de homenaje a Gernika de Chillida. Más adelante realiza otras críticas de tipo más técnico y conceptual]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8492.

- Oteiza, Jorge, "Respuestas a la revista Seminario al descubierto", 1 de junio de 1969. [Oteiza responde a las preguntas realizadas por la revista Seminario al descubierto, que versan sobre asuntos como Aránzazu, el arte contemporáneo, sus estudios de filología y los apóstoles del friso]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-8504.
- Oteiza, Jorge, "Escultura dinámica", 1953. [Conferencia ofrecida por Oteiza en el I Congreso Internacional de Arte Abstracto, celebrado en la Universidad Palacio de la Magdalena de Santander, en agosto de 1953]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 11 p. Archivo Museo Oteiza FD-8506.
- Oteiza, Jorge, "Catálogo", S. f. [Listado de obras producto de los periodos de trabajo dedicados a la reflexión de la escultura para la fachada de la Basílica de Aránzazu]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8515.
- Oteiza, Jorge, "Cláusula aparte para precisión de las cláusulas 3 y 6", julio de 1964. [Cláusula para contrato para la basílica de Aránzazu sobre los retrasos sufridos, la fecha de entrega y sobre la cantidad que recibirá el escultor]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8516.
- Oteiza, Jorge, "Cláusula aparte para precisión de las cláusulas 3 y 6", julio de 1964. [Cláusula para contrato para la basílica de Aránzazu sobre los retrasos sufridos, la fecha de entrega y sobre la cantidad que recibirá el escultor]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8517.
- Oteiza, Jorge, "Cláusula aparte para precisión de las cláusulas 3 y 6", S. f. [Cláusula para contrato para la basílica de Aránzazu sobre los retrasos sufridos, la fecha de entrega y sobre la cantidad que recibirá el escultor]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8518.
- Oteiza, Jorge, "Mirando atrás con ira", 1981. [Texto en torno a la polémica sobre el Guernica de Picasso]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8538.
- Oteiza, Jorge, "Falsificación cultural con artistas, con vascofonía y Universidad Vasca aparente", S. f. [Amplio texto en el que Oteiza hace un repaso de la política cultural vasca, citando también aspectos mas relacionados con su obra como Aránzazu o Agiña]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 6 p. Archivo Museo Oteiza FD-8539.
- Oteiza, Jorge, "Entrevista para Radio Nacional sobre Aránzazu", 25 de mayo de 1979. [Respuestas a dos preguntas para un programa de radio. En la segunda, da una interpretación del Friso de los apóstoles como componentes de una trainera]. Mecnografiado. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-8540.
- Aranzábal, José Ramón de, "Carta de José Ramón de Aranzábal a J. Oteiza", 2 de abril de 1969 . Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8566.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Pablo de Lete a J. Oteiza", 5 de noviembre de 1951. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8640.
- Banco Guipuzcoano, "Abono de banco", 7 de noviembre de 1951. [Comunicación de abono de cincuenta mil pesetas por cuenta de Nueva Basílica de Aránzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8646.
- Oteiza, Jorge, "Muro parabólico?", S. f. [Boceto y reflexiones en torno al concepto de muro parabólico]. Manuscrito con dibujos. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8661.
- Oteiza, Jorge, "Esquema de trabajo", S. f. [Esquema manuscrito donde Oteiza organiza varios temas que en ese momento le preocupaban como la Piedad, la Universidad Vasca, Aránzazu, etc.]. Manuscrito con dibujos. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8681.
- Oteiza, Jorge, "Imagen - locución prehistoria Amalur", S. f. [Tres versiones de la locución para las imágenes del proyecto fílmico Amalur en el que Oteiza plantea un itinerario conceptual que toca temas como el crómlech, el grabado, las manos en las paredes, la policromía, los guijarros, Aránzazu, el friso, etc.]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 8 p. Archivo Museo Oteiza FD-8683.
- Oteiza, Jorge, "El muro no existe", S. f. [Pequeñas notas sobre el concepto del muro en Oteiza]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-8776.
- Oteiza, Jorge, "Notas varias", S. f. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9082.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Xabier de Eulate", S. f. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-9173.
- Oteiza, Jorge, "Postal a J. Oteiza y Néstor Basterretxea", 13 de julio de 1961. Manuscrito [postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9207.
- Oteiza, Jorge, "20 años", abril de 1969. [Resumen cronológico de Oteiza de los lugares donde ha trabajado, con el fin de encontrar un lugar con taller de fundición o retirarse a sus trabajos personales]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9333.

- Oteiza, Jorge, “Escuela vasca en Vitoria”, 9 de mayo de 1969. [Oteiza expone su idea sobre lo que debe ser la Escuela vasca en Vitoria y lo que necesita para empezar a rodar, tras lo cual ya se va a dedicar totalmente a Aránzazu]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9341.
- Oteiza, Jorge, “Escuela vasca en Vitoria”, 2 de junio de 1967. [Oteiza expone, según él por última vez, su idea sobre lo que debe ser la Escuela vasca en Vitoria, tras lo cual ya se va a dedicar totalmente a Aránzazu]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-9342.
- Oteiza, Jorge, “Postal de Ana Gazbete a J. Oteiza”, 1 de mayo de 1975. Manuscrito [Postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9372.
- Maiztegui, Miguel, “Postal de Miguel Maiztegui a J. Oteiza e Itziar”, 13 de agosto de 1975. Manuscrito [Postal]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9418.
- Oteiza, Jorge, “Postal de Miguel Maiztegui a J. Oteiza e Itziar”, 9 de agosto de 1973. Manuscrito [Postal con foto]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9419.
- Oteiza, Jorge, “Arte y pueblo”, S. f. [Oteiza afirma que la relación entre un pueblo y su arte es una consideración oportuna ya que el arte da cuenta del pensamiento de un pueblo. Un arte mediocre, dice, es un arte de sustitución y no quiere que su escultura de Aránzazu lo sea]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-9582.
- Oteiza, Jorge, “Ballet y teatro”, S. f. [Notas sobre lo que podría ser un ballet o una obra de teatro musical. Oteiza habla de ballet de los apóstoles]. Manuscrito con dibujos. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-9740.
- Oteiza, Jorge, “Aránzazu destrozado”, 3 de agosto de 1984. [Oteiza acusa al Gobierno Vasco de destrozar el exterior de Aránzazu. Subraya que arte, filosofía y lingüística han de ser de todos, para terminar colocándose al nivel de Chomsky y Heidegger]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas y dibujos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9768.
- Oteiza, Jorge, “Temas pendientes en Aránzazu y en X-Films”, 26 de diciembre de 1962. [Oteiza enumera los compromisos laborales que tiene pendientes, en Aránzazu y en X-Films, del que dice que es una gran oportunidad para crear y afirma que el cine es una asignatura fundamental en la educación estética del hombre]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas y dibujos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9769.
- Oteiza, Jorge, “El definitivo y total apartamiento de Oteiza de la relaciones culturales en su país vasco con artistas, industriales, religiosos, con amigos y con enemigos, con todos, en una palabra”, 30 de abril de 1969. [Documento en el que Oteiza declara su intención de aislarse, antes de lo cual hace referencia a algunos proyectos inacabados en Fuenterrabía, San Sebastián, Rentería y Vitoria, que deja en manos de Koldo Azpiazu]. Mecanografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-9775.
- Oteiza, Jorge, “Planteamiento sobre nuestra política cultural”, 22 de junio de 1981. [Oteiza dice que Euskadi carece de experiencia cultural, afirmando que es un país enfermo y alterado. Critica a la Universidad vasca y a sus planes de estudios. El Gobierno vasco no había contado con él para nada y ahora será Oteiza quien ponga unas condiciones para colaborar. Primero, derribar el Colegio de Aránzazu para descubrir la Basílica, y, segundo, contestarle acerca de su propuesta de Museo de cultura popular]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9800.
- Oteiza, Jorge, “Me llega un poco de isla a los zapatos (de cómo volví de la muerte)”, S. f. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-9808.
- Oteiza, Jorge, “Una estética de la existencia y hacia un arte crómlech”, S. f. [Borrador del nunca publicado “Una estética de la existencia y hacia una arte crómlech”. Habla del arte crómlech y del vacío final en el arte contemporáneo, en Velázquez, en el Neolítico europeo y en la tradición artística oriental]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 15 p. Archivo Museo Oteiza FD-9904.
- Oteiza, Jorge, “Estética existencial”, S. f. [Texto para el libro “Una estética de la existencia y hacia un arte crómlech”. La estética existencial es curación estética de la náusea existencial, la construcción de una nada absoluta a partir de una nada relativa. También explica porqué ha dejado de hacer escultura. Tratamiento del tiempo en el arte contemporáneo]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 23 p. Archivo Museo Oteiza FD-9906.
- Oteiza, Jorge, “Wittgenstein y estética”, S. f. [Apuntes para “Una estética de la existencia y hacia una arte crómlech”, donde Oteiza trata la filosofía en general, y en particular, el pensamiento de Wittgenstein con una serie de proposiciones sobre estética. Oteiza afirma que la estética es una ciencia con su propia lógica]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-9910.
- Oteiza, Jorge, “Vacío resonante”, S. f. [Oteiza reflexiona sobre la partícula Resonancia C elevado a cero y su

correspondiente estética, es decir, los estados resonantes o estados excitados de la materia. Sostiene que no hay tantas clases de partículas sino que son las mismas en diferentes estados de excitación. Trae a colación el Friso de los Apóstoles]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9976.

- Oteiza, Jorge, "Evolución personal", S. f. [Esquema de Oteiza sobre su evolución personal como escultor desde la expresión y la recepción, así como, desde el espacio y el tiempo]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-9984.
- Oteiza, Jorge, "Creación", S. f. [Oteiza piensa en la obra de arte como protesta personal, pública y visible. Crear, dice citando a Unamuno, es rebelarse]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-10065.
- Oteiza, Jorge, "Agonía del espacio", S. f. [Reflexión de Oteiza que sostiene que la Belleza origina la situación del hombre como espectador del arte. La recuperación del espacio receptivo vuelve al hombre]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-10102.
- Oteiza, Jorge, "Negatividades", S. f. [Oteiza afirma que hay dos negatividades: la nada (objeto convexo) y el vacío (metafísica cóncava). Critica la metafísica del P. Goenaga]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-10860.
- Oteiza, Jorge, "El significado de Aránzazu", S. f. [Oteiza expone el significado y la iconografía de la Basílica de Aránzazu. Las relaciones simbólicas se hacen presentes como el tema de la muerte o el significado de los 14 apóstoles]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-11189.
- Oteiza, Jorge, "La fachada de Aránzazu", S. f. [Oteiza destaca lo profundamente religiosa y política que resulta la fachada de Aránzazu, ya que el estilo político vasco no es el de las palabras, es el que se puede ver]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-11196.
- Oteiza, Jorge, "Apóstoles de Aránzazu", S. f. [Oteiza reflexiona sobre el punto político que tienen los apóstoles de Aránzazu, afirmando que hemos descubierto nuestra ceguera política y nuestro abertzalismo]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-11197.
- Oteiza, Jorge, "Radio Popular SS, Garibay, 19 [Entrevista]", 26 de agosto de 1974. [Versión anotada de una entrevista a Oteiza, que habla de Aránzazu, la Bienal de Sao Paulo, el arte vasco y su trayectoria profesional y artística]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 5 p. Archivo Museo Oteiza FD-11201.
- Oteiza, Jorge, "Radio Popular SS, Garibay, 19 [Entrevista]", 26 de agosto de 1974 [Versión anotada de una entrevista a Oteiza, que habla de Aránzazu, la Bienal de Sao Paulo, el arte vasco y su trayectoria profesional y artística]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-11203.
- Oteiza, Jorge, "Lista de preguntas", 26 de agosto de 1974. [Listado de preguntas para la entrevista de Radio Popular en San Sebastián]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-11207.
- Oteiza, Jorge, "Respuestas", 26 de agosto de 1974. [Listado de respuestas de Oteiza para la entrevista en radio Popular de San Sebastián: Aránzazu, la Bienal de Sao Paulo, el arte vasco y su trayectoria profesional y artística]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-11209.
- Oteiza, Jorge, "Texto inédito". Archivo Museo Oteiza FD-11753.
- Oteiza, Jorge, "Estela funeraria; El friso de Aránzazu", S. f [Oteiza quiere hacer un guion a partir del friso de Aránzazu, expresando así la pasión y muerte de la estatua. Propone a su vez la estela funeraria como imagen pura del cine mudo]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-11856.
- Oteiza, Jorge, "Cine y estética", 26 de diciembre de 1962. [Oteiza enumera los compromisos laborales que tiene pendientes. Dice que X Films es una gran oportunidad para crear y afirma que el cine es una asignatura fundamental en la educación estética del hombre]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-11942.
- Oteiza, Jorge, "Nota", octubre de 1964. [Nota esquemática donde cita a Luis R., Vallet, Arteche, etc. con un dibujo, seguramente, relacionado con alguna escena de Acteón]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12097.
- Oteiza, Jorge, "Con una piedra", 19 de junio de 1961. [Poema de Oteiza seguido de una reflexión sobre el catolicismo]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12191.
- Oteiza, Jorge, "Acteón: rodaje oct.-64", octubre de 1964. [Esquema de las escenas del rodaje de Acteón]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12195.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Fray Javier Álvarez de Eulate", 23 de octubre de 1963. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12215.

- Oteiza, Jorge, "Mi testamento", S. f. [Reflexión desde el autobús a modo de diario donde se queja de las continuas detenciones de Aránzazu y, afirma que estaría muy bien muerto]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12252.
- Oteiza, Jorge, "Método estético-lingüístico y religiosidad de los religiosos", S. f. [Oteiza plantea el concepto de negatividad y su trabajo en lingüística al que llama método estético-lingüístico, comparándolo con el de Elorduy y el de Korzibaki. A continuación, habla de la religiosidad de los vascos y su posición ante lo científico. Relaciona los apóstoles de Aránzazu con el pensamiento de Sócrates]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12472.
- Oteiza, Jorge, "Carta de la Escuela de Deva a Jorge Oteiza", 21 de noviembre de 1972. [Obras suyas que se han fundido en Deva]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12738.
- Oteiza, Jorge, "Una tiza en el espacio", S. f. [Oteiza explica que tras la desocupación de su escultura acomete su desocupación de los demás. Elucubra poéticamente sobre la visión de una tiza en el espacio]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12824.
- Oteiza, Jorge, "Naturaleza de la obra de arte", S. f. [Ocupación y desocupación y naturaleza de la obra de arte]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12943.
- Oteiza, Jorge, "Elogio del barro", 25 de octubre de 1971. [Oteiza elogia el barro y su modelado como principio de una obra escultórica en la que el arte se trabaja con las manos]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-12944.
- Oteiza, Jorge, "Laboratorio del barro", S. f. [Documento de elogio al barro, en el que se habla de la mano como símbolo de creación y de estructuras sólidas y líquidas]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-12945.
- "Para libro de Fullaondo", S. f. [Dos momentos de la prohibición de Aránzazu, en paralelo con dos publicaciones de Oteiza]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-13150.
- Arteche, José, "Oteiza", S. f. [Escrito en el que José de Arteche narra un encuentro en Aránzazu con Oteiza]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-13926.
- Oteiza, Jorge, "El poema con recortes", S. f. [Oteiza muestra su intención de escribir un libro con fragmentos de otros. Pequeña nota sobre Androcanto]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-13978.
- Oteiza, Jorge, "El muro, la composición y el espacio-tiempo", S. f. [Reflexión de Oteiza acerca del muro, la composición y el espacio-tiempo]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14350.
- Oteiza, Jorge, "Espacio, muro y base geodésica", S. f. [Escrito de Oteiza sobre espacio, muro y base geodésica]. 1 p. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. Archivo Museo Oteiza FD-14351.
- Oteiza, Jorge, "Impresionismo y planismo", S. f. [Oteiza habla sobre la forma de pintar de los impresionistas, que difiere de la de Cezanne y la de Serussier, que considera artífices del planismo, como el de Malevich y el de Mondrian. También cita a Maurice Denis]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14397.
- Azpiazu, Koldo, "Carta de Koldo Azpiazu a J. Oteiza", S. f. [Hace una crítica de las cosas que ha hecho con Oteiza y sobre Oteiza]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-14414.
- Oteiza, Jorge, "El muro", S. f. [Oteiza habla del significado de los sonidos y las sensaciones del exterior en las cavernas, del concepto de muro y de la tauromaquia]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14423.
- Oteiza, Jorge, "El muro", S. f. [El muro como inmovilizador y sacralizador]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14427.
- Oteiza, Jorge, "Muro", S. f. [Oteiza entiende como el origen del arte el momento en el que el hombre pone su mano en la pared y sacraliza el muro]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14428.
- Oteiza, Jorge, "Muro", S. f. [Explica cómo el hombre de la Prehistoria golpea la pared de su gruta y toma conciencia del poder del muro]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14429.
- Oteiza, Jorge, "Varios temas", S. f. [Oteiza se pregunta por el silencio que existe en torno a su libro 'Ejercicios espirituales en un túnel', habla sobre el PNV, la obra de Néstor Basterrechea en Aránzazu, de Cézanne, de su viaje al origen y de la escuela vasca]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14486.
- Badiola, Txomin, "Esquema para un trabajo sobre la obra de J. Oteiza", S. f. [Badiola presenta un esquema de elaboración de un trabajo sobre Oteiza, que incluiría su propósito experimental y su importancia en el cambio de las vanguardias]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-

14495.

- Oteiza, Jorge, "Ideas: política, ética, catálogos", S. f. [Escritos de Oteiza sobre el euskera, sobre el razonamiento político y gobierno del PNV, sobre su poesía, sobre su descontento con el acogimiento del libro de Pelayo Orozco sobre su vida, sobre Prehistoria cultural, sobre mitos y religión, sobre su amigo Miguel Serrano y sobre Chile, sobre el trabajo de Basterrechea en Aránzazu, sobre personajes que considera revolucionarios inteligentes, como El Ché, Marx, Lenin, Julio Verne y Sherlock Holmes. También sobre música, sobre el arte actual y sobre Ibarrola]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 32 p. Archivo Museo Oteiza FD-14563.
- Oteiza, Jorge, "A Joseba Zulaika: sobre mi relación con Friedrich", S. f. [Oteiza habla de sus estudios en lingüística vasca y de su relación con los de Friedrich. Después habla del momento en el que descubre que sus apóstoles eran 'aska' y finalmente compara la mentalidad prehistórica vasca y la oriental]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14576.
- Oteiza, Jorge, "Sabino Arana", abril de 1979. [Cuaderno dedicado a Sabino Arana y a Sabin-Etxea]. Manuscrito. 8 p. Archivo Museo Oteiza FD-14629.
- Oteiza, Jorge, "Escultor", S. f. [Escrito en el que Oteiza analiza la forma de pensar y de trabajar del escultor]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14633.
- Oteiza, Jorge, "Iglesia y artistas", abril de 1979. [Notas en las que Oteiza habla de proyectos educativos en los que se establece una relación entre los artistas y la Iglesia]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14663.
- Oteiza, Jorge, "Compromisos últimos", S. f. [Cuaderno dedicado a algunos proyectos de Oteiza a los que llama: museos Olite, Bilbao, Gasteiz y Aránzazu, aunque también habla de la relación entre Navarra y País Vasco y del político Malón]. Manuscrito. 13 p. Archivo Museo Oteiza FD-14669.
- Oteiza, Jorge, "Aránzazu", S. f. [Cuaderno de cuentas y dibujos sobre la basílica de Arantzazu]. Manuscrito con dibujos. 16 p. Archivo Museo Oteiza FD-14716.
- Oteiza, Jorge, "Dibujos y medidas de piezas de Aránzazu", S. f. [Dibujos y medidas de piezas de Aránzazu]. Dibujos y medidas. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14717.
- Oteiza, Jorge, "Dibujo y medidas Piedad", S. f. [Dibujos y medidas de piezas de Aránzazu]. Dibujos y medidas. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14718.
- Oteiza, Jorge, "Notas sobre bujarda y martillo", S. f. [Dibujos de bujardas de distintas tipologías]. Manuscrito [con dibujos, medidas]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-14720.
- Oteiza, "Dibujos de puntero y cincel", S. f. [Dibujos de herramientas para la talla en piedra]. Manuscrito [con dibujos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14721.
- Oteiza, Jorge, "Dibujos y medidas Piedad de Aránzazu", S. f. [Dibujos de la Piedad de Arantzazu con sus respectivas medidas]. Manuscrito [con dibujos y medidas]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-14724.
- Oteiza, Jorge, "Medidas Aránzazu", S. f. [Dibujos de anclajes para la Piedad]. Manuscrito [con dibujos y medidas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14725.
- Oteiza, Jorge, "Piedras Celaya", S. f. [Cuaderno con dibujos y notas de escultura]. Manuscrito [Dibujos y medidas]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-14727.
- Oteiza, Jorge, "Decido dejar a Aránzazu museo escultura", 15 de agosto de 1980. [Oteiza critica la política cultural del Gobierno vasco. Apuesta por una Casa piloto de estudios religiosos con carga estética y política para la recuperación del país]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14764.
- Oteiza, Jorge, "Museo para la cultura popular y Aránzazu: Gobierno Vasco y la Iglesia", S. f. [Oteiza cree que la única forma de recuperar el país es hacerlo fuera de toda ideología y para ello crea la operación Aránzazu]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14765.
- Oteiza, Jorge, "Operación Aránzazu", S. f. [Oteiza habla de la necesidad de recuperar el país y de la sociedad consumista del momento]. Mecanografiado [con anotación manuscrita]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14766.
- Oteiza, Jorge, "Gobierno vasco", S. f. [Oteiza propone una política secreta basada en anticiparse al enemigo, refiriéndose al gobierno estatal y a los propios partidos del Gobierno vasco. También habla del proyecto de museo en Aránzazu]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14767.
- Oteiza, Jorge, "Operación Museo Aránzazu", S. f. [Habla de la inteligencia política del País Vasco y de la preocupación de su gobierno por otros temas, en vez de preocuparse por la recuperación del país. También sobre el proyecto de Museo en Aránzazu]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza

FD-14768.

- Oteiza, Jorge, “Muro teórico”, S. f. [Fragmento de conferencia en la que Oteiza habla del muro teórico al que se enfrenta el pintor]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-14868.
- Oteiza, Jorge, “Cálculo para factura del Friso de los 14 apóstoles”, S. f. [Notas en las que se valora el importe de algunas obras]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15114.
- Montoya, Luis “Carta de Luis Montoya a Jorge Oteiza”, S. f. [Le escribe para comentarle que es un buen momento para hacer las figuras que Oteiza pensaba hacer en piedra a partir de los bocetos de tizas. Quiere saber cuántas quiere hacer para calcular los costes]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-15120.
- Oteiza, Jorge, “El euskera fruto del muro”, S. f. [Oteiza analiza la lengua vasca y establece como elemento influyente en su estructura y características al muro. Cita a Tovar]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15159.
- Oteiza, Jorge, “Carta de J. Oteiza a FN”, S. f. [Oteiza habla de los apóstoles de Aránzazu y de su evolución como persona y artista]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15168.
- Oteiza, Jorge, “El muro”, S. f. [Notas sobre el muro]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15188.
- Oteiza, Jorge, “Catálogo: idea para su ordenación”, S. f. [Oteiza distribuye su obra en tipos para ordenarla]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15219.
- Oteiza, Jorge, “Propósito experimental Irún”, diciembre de 1957. [Oteiza habla de su labor experimental a partir de la Bienal de Sao Paulo, del arte contemporáneo y de su espectador, también de la desocupación]. Mecanografiado [con foto]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-15225.
- Oteiza, Jorge, “Contra la naturaleza”, S. f. [Oteiza manifiesta su rechazo por la naturaleza en el arte y la importancia del espacio estético para él]. Mecanografiado [con manuscrito]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-15230.
- Oteiza, Jorge, “Problemática de la experimentación actual en arte”, S. f. [Oteiza habla de la experimentación de los artistas de la Bauhaus, y de su participación en la revista Goya]. Mecanografiado [con manuscrito]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15236.
- Oteiza, Jorge, “Conferencia de Aránzazu”, S. f. [Introducción de Oteiza de una conferencia en la que explica su sentido de la religiosidad]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15251.
- Oteiza, Jorge, “Censura religiosa”, julio de 1955. [Oteiza habla de la censura religiosa]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15275.
- Oteiza, Jorge, “A Paloma Chamorro”, 3 de noviembre de 1989. [Documento en el que Oteiza explica su mal-estar debido a la emisión de las entrevistas realizadas para el programa ‘La realidad inventada’. Se siente dolido porque no han contado con su opinión ni para el montaje, ni para la elección de la música]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15322.
- Oteiza, Jorge, “Muro y sonema”, julio de 1955. [Oteiza relaciona los sonemas con el muro prehistórico, como las imágenes representadas en ese muro. También menciona una historia de nuestras protecciones]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15368.
- Oteiza, Jorge, “Memoria: escultor Jorge Oteiza. Proyecto de monumento al político cautivo desconocido. Maqueta: Prometeo múltiple”, 1951. [Explicación del también conocido como Monumento al prisionero político desconocido]. Mecanografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15381.
- Oteiza, Jorge, “Diario”, S. f. [Oteiza explica cómo la estatua pasa por unas etapas en su evolución y de su trabajo en unos apóstoles para Aránzazu]. Mecanografiado [con manuscritos y dibujo]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15393.
- Oteiza, Jorge, “Sobre lo divino en el arte religioso”, S. f. [Intervención de Oteiza en la que habla de la plástica y la estética en el arte religioso, y en la que cita su trabajo ‘Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana’]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15398.
- Oteiza, Jorge, “Talavera”, S. f. [Nota en la que cita a Talavera y en la que muestra su disgusto por perder el tiempo con algunos proyectos]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15897.
- Oteiza, Jorge, “Ubu, basque. Teatro”, S. f. [Notas para posible obra de teatro con los apóstoles de Aránzazu como protagonistas]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-15901.
- Oteiza, Jorge, “Radio Popular SS, Garibay, 19 [Entrevista]”, 26 de agosto de 1974 [Entrevista a Oteiza: Aránzazu, Bienal de Sao Paulo, el arte vasco, y su trayectoria profesional y artística]. Mecanografiado [con manuscritos]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-16002.

- Aguilar, Fray José Manuel, "Carta de Fray José Manuel Aguilar a J. Oteiza", 1 de febrero de 1973. Manuscrito [postal]. Archivo Museo Oteiza FB-16120.
- Oteiza, Jorge, "Fin Aránzazu: notas", 26 de agosto de 1974. [Notas sobre el uso del euskera y la mentalidad vasca. También anotaciones sobre artistas vascos]. Manuscrito. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-16223.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", 26 de agosto e 1974. [Notas y dibujos de los apóstoles y la piedad de Aránzazu. En las notas habla de la relación entre arte e Iglesia]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 57 p. Archivo Museo Oteiza FD-16261.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Notas y dibujos de Aránzazu]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 23 p. Archivo Museo Oteiza FD-16265.
- Oteiza, Jorge, "Escultura", S. f. [Notas sobre escultura, luz y color y dibujos]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 40 p. Archivo Museo Oteiza FD-16267.
- Oteiza, Jorge, "Agenda", S. f. [Notas a modo de agenda]. Manuscrito. 28 p. Archivo Museo Oteiza FD-16278.
- Oteiza, Jorge, "Estatuaria griega", S. f. [Dibujos, notas en forma de agenda y notas sobre estatuaria griega]. Manuscrito [con dibujos, cuaderno]. 43 p. Archivo Museo Oteiza FD-16299.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Dibujos de los apóstoles de Aránzazu, comentarios sobre su pleito con D'Ors, y crítica a las autoridades en general y a las eclesiásticas en particular]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 45 p. Archivo Museo Oteiza FD-16300.
- Oteiza, Jorge, "Arte religioso", S. f. [Pequeño escrito en el que Oteiza habla de la decadencia del arte religioso y de la dificultad para controlar el arte moderno]. Manuscrito con dibujo [cuaderno]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16302.
- Oteiza, Jorge, "Esculturas y teoría del arte", S. f. [Bocetos de los apóstoles de Aránzazu, del homenaje al Padre Donosti, de esculturas y notas sobre el poder del descubrimiento del artista, sobre estilo, metafísica y teomaquias]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16310.
- Oteiza, Jorge, "Padre Lete", S. f. [Dibujos y notas sobre el Padre Lete y sobre el trabajo en Aránzazu]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 42 p. Archivo Museo Oteiza FD-16333.
- Oteiza, Jorge, "Obras", S. f. [Dibujos de obras con comentarios]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 33 p. Archivo Museo Oteiza FD-16338.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Jorge Oteiza a Antonio Ubarrechena", 28 de noviembre de 1954. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16345.
- Oteiza, Jorge, "Metafísica de la obra de arte", S. f. [Reflexiones filosóficas sobre metafísica de la obra de arte o la curación del hombre a través de la política, la medicina o el arte]. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16464.
- Oteiza, Jorge, "Fin de la experimentación", 3 de agosto de 1984. [Notas en las que Oteiza habla del fin del arte con él, del fin de la filosofía con Heidegger, del fin de la lengua con Chomsky y del destrozo del exterior de Aránzazu. También contiene una foto de una obra]. Mecnografiado [con manuscritos y dibujo]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16490.
- Oteiza, Jorge, "Idea de vacío", S. f. [Notas sobre estética, idea de vacío, Malévich, Mondrian y la fisión y fusión formales]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16553.
- Oteiza, Jorge, "De la pared pesada a la dinámica liviana actual", S. f. [Tatlin y Malévich como descubridores de la dinámica liviana actual y breve repaso por la situación artística y experimental desde 1913 hasta 1944, incidiendo en el trabajo de Mondrian]. Mecnografiado. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-16566.
- Oteiza, Jorge, "La idea como punto de partida", 18 de abril de 1957. [Escrito en el que Oteiza trata la idea de estatua como punto de partida, las formas y los lenguajes espaciales, una exposición de Saura y la luz y la belleza]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16584.
- Oteiza, Jorge, "Notas", S. f. [Notas en las que habla de lo abstracto]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16589.
- Oteiza, Jorge, "Diario: laboratorio de tizas 1973", S. f. [Cuaderno en el que Oteiza habla de estética y metafísica, Prehistoria vasca, propósito personal en arte y un índice sobre el libro de una exposición]. Manuscrito. 9 p. Archivo Museo Oteiza FD-16662.
- Oteiza, Jorge, "Fax de Joseba Adrada a J. Oteiza", 23 de marzo de 1992. [Fax de Adrada a Oteiza en el que figura un proyecto de Fundación de Arte Vasco en Arantzazu]. Mecnografiado [con manuscritos]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-16790.

- Oteiza, Jorge, "El proyecto para Oñate: la fundación de un Colegio de Artistas Vascos en Oñate", 26 de noviembre de 1968. [Escrito en el que se habla de un proyecto de colegio de artistas vascos en Oñate y de los talleres de los que podría constar, también habla de la Casa de Ejercicios del Alma Vasca]. Mecanografiado [con manuscritos]. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-16794.
- Oteiza, Jorge, "Sobre el escultor Mario Ortiz", 22 de abril de 1969. [Informe de Oteiza sobre escultor Mario Ortiz, para la solicitud de una beca por parte de éste último]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16795.
- Oteiza, Jorge, "Pensamiento oteiziano", S. f. [Escrito con reflexiones sobre el ser estético y los objetivos del arte, la educación en las ikastolas, política cultural, lingüística, artistas y críticas a Chillida]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16798.
- Oteiza, Jorge, "Magia mural en la Prehistoria", S. f. [Notas sobre Historia, el hombre y la magia mural]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16846.
- Oteiza, Jorge, "Néstor-Aránzazu", septiembre de 1984. [Oteiza muestra su desilusión sobre la relación que mantiene con Basterretxea, habla de los espacios y del Gobierno Vasco]. Mecanografiado [con dibujo]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-16864.
- Oteiza, Jorge, "De ángeles", S. f. [Material poético en el que Oteiza habla de la Prehistoria vasca y de sus conceptos sagrados]. Mecanografiado [con dibujo y manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17050.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a Mendi", S. f. [Agradecimiento por unos escritos de Mendi]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17112.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Oteiza a Mendi", 20 de octubre de 1989. [Agradecimiento por unos escritos de Mendi]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17114.
- Oteiza, Jorge, "Luchar contra el muro", S. f. [Pequeño escrito sobre el esfuerzo lingüístico de creación de las palabras a través de ruidos]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17140.
- Oteiza, Jorge, "Por qué el muro lo considero gris?", S. f. [Material poético en torno a la política vasca, el euskera y el muro prehistórico]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17203.
- Oteiza, Jorge, "Mentalidad vasca preindoeuropea", S. f. [Reflexión sobre el mural de Basterretxea, la mentalidad vasca, y sobre estética]. Mecanografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-17288.
- Oteiza, Jorge, "Imagen religiosa en el arte", S. f. [Escrito en el que Oteiza explica el sentido de su escultura y la decadencia del arte consecuencia de la dedicación al arte religioso, habla del espacio, del tiempo y de la imagen religiosa]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 5 p. Archivo Museo Oteiza FD-17360.
- Oteiza, Jorge, "Centauro Kirón", 7 de noviembre de 1980. [Poesía visual]. Mecanografiado y manuscrito. 5 p. Archivo Museo Oteiza FD-17894.
- Oteiza, Jorge, "Notas", S. f. [Breve nota sobre realismo y vacío]. Manuscrito con dibujos. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18026.
- Oteiza, Jorge, "Índice gráfico", S. f. [Notas sobre el arte crómlech, sobre el vacío, Velázquez]. Manuscrito [con dibujos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18204.
- Oteiza, Jorge, "Notas", S. f. [Cuentas y nombres de frailes que podrían ser de Aránzazu]. Manuscrito. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-18230.
- Oteiza, Jorge, "Aránzazu y vacío-crómlech", S. f. [Notas sobre la relación del friso de los apóstoles de Arantzazu con las traineras y sobre la concepción de vacío de José Miguel de Barandiarán]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18415.
- Anasagasti, Pedro de, "A los apóstoles de Oteiza", 24 de junio de 1969 [Poema dedicado a los apóstoles de Arantzazu]. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 3 p. Archivo Museo Oteiza FD-18458.
- Oteiza, Jorge, "Androcanto y sigo", S. f. [Maqueta de la parte trasera de la cubierta y el índice de 'Androcanto y sigo']. Mecanografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18771.
- Oteiza, Jorge, "Documento sobre Aránzazu", S. f. [Notas sobre Aránzazu en las que Oteiza menciona su pastoral o ballet de los apóstoles]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18867.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Notas sobre técnicas y trabajos en Aránzazu]. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-18868.
- Lázaro Uriarte, Luis, "En torno a la concepción plástica de Jorge de Oteiza", S. f. [Artículo sobre la obra de Oteiza en Aránzazu]. Mecanografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18871.
- Oteiza, Jorge, "Presupuesto", S. f. [Notas para presupuestos de Aránzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo

Oteiza FD-18872.

- Oteiza, Jorge, "Proyecto de reforma de plaza anexa al santuario de Arantzazu", 1984. [Plano del proyecto de reforma de plaza anexa al santuario de Arantzazu]. Mecnografiado. Archivo Museo Oteiza FD-18874.
- Eusko Jaularitz/Gobierno Vasco, "Modificación de la plaza junto al Santuario de Arantzazu en Oñate", junio de 1984. [Memoria del proyecto de modificación de la plaza junto al Santuario de Arantzazu en Oñate]. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18875.
- Oteiza, Jorge, "La solución dada y mal interpretada", S. f. [Dossier elaborado por Oteiza sobre del emplazamiento de la plaza próxima al Santuario de Arantzazu con comentarios de Oteiza]. Mecnografiado [con manuscritos, dibujos y mapas de arquitectura]. 6 p. Archivo Museo Oteiza FD-18876.
- Oteiza, Jorge, "Carta de J. Oteiza a José de Arteche", 17 de julio de 1964. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18877.
- Oteiza, Jorge, "JM Talavera", S. f. [Notas con nombres sobre algunas de las personas que tuvieron relación con Arantzazu]. Esquema manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18878.
- Oteiza, Jorge, "A la Comisión conclusión Arantzazu", 1968. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18879.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Anotaciones de Oteiza sobre el intercambio de cartas con el padre Goitia sobre aspectos de Arantzazu]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18880.
- Oteiza, Jorge, "Cartas al obispo", S. f. [Notas sobre las discrepancias surgida en Arantzazu]. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-18882.
- Oteiza, Jorge, "Arantzazu", S. f. [Notas sobre Arantzazu]. Manuscrito. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-18884.
- Sevilla Rodriguez, Martín, "Carta de Martín Sevilla a Jorge Oteiza", S. f. Manuscrito. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-19019.
- Oteiza, Jorge, "Obra para modelar", S. f. [Notas sobre materiales y técnicas en torno a la cera]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo. Oteiza FD-19057.
- Oteiza, Jorge, "Mi cabeza de caballo en mis primeros recuerdos", S. f. [Reflexión sobre el mural de Basterretxea y la mentalidad vasca, entre otras consideraciones de estética]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19469.
- Oteiza, Jorge, "Hacia un arte receptivo: física y metafísica del arte", S. f. [Escrito sobre teoría del arte]. Mecnografiado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19518.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Jorge Oteiza a José Luis Varez", 24 de octubre de 1972. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19608.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Jorge Oteiza a José Luis Varez", S. f. Mecnografiado [con anotaciones manuscritas]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19609.
- Oteiza, Jorge, "Carta de Jorge Oteiza a José Luis Varez", S. f. Mecnograficado. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19610.
- Oteiza, Jorge; Pelay Orozco, Miguel "Entrevista de Pelay Orozco a Oteiza", S. f. [Entrevista de Pelay Orozco a Oteiza en la que trata temas como el aprendizaje a través del estudio de la Historia, el arte y el niño, el proyecto de la Alhóndiga y de la construcción de Arantzazu]. Mecnografiado [con manuscritos]. 4 p. Archivo Museo Oteiza FD-19632.
- "Paisaje montañoso", S. f. [Paisaje montañoso cuyas oquedades y erosiones milenarias se relacionan con el friso de los apóstoles en el libro de Pelay Orozco]. Fotografía. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-19800.
- Oteiza, Jorge, "Fundiciones, Postales Arantzazu", S. f. Manuscrito con dibujos [cuaderno]. 7 p. Archivo Museo Oteiza FD-22405.
- Oteiza, Jorge, "Explicación de Unidad triple y liviana y de Figura para el regreso de la muerte", S. f. Manuscrito [con dibujos y fotografía]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-22773.
- Otero, Blas de, "Palabra en piedra", 19 de julio de 1969. Mecnografiado [con manuscritos]. 1 p. Archivo Museo Oteiza FD-23113.
- "Precios fijados por el Sr. Oteiza y cifras de fundición de cada una de ellas de la 'Serie Arantzazu'", S. f. Mecnografiado. 2 p. Archivo Museo Oteiza FD-23136.

ARCHIVO DEL MUSEO OTEIZA. REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- "Imágenes de Aránzazu", S. f. Audiovisual, 37 minutos. [Imágenes de la basílica de Aránzazu con planos generales de la fachada y planos cortos de los apóstoles y de la piedad. También vista general de los alrededores del santuario]. [Posiblemente grabado en el mismo momento que el FD-9874]. Archivo Museo Oteiza FD-9872.
- "Aránzazu y alrededores", S. f. Audiovisual, 37 minutos. [Imágenes de los montes cercanos al santuario de Arantzazu y de la basílica desde distintos ángulos. También de gente entrando en el santuario y paseando alrededor. En diferentes momentos de la grabación aparecen imágenes de la Fachada, y mezclan el sonido ambiente con el sonido de un frontón que están jugando a pelota, especialmente en los cortes 07':38'' al 9':57'' y 12':12'' al 13':40'']. [Posiblemente grabado en el mismo momento que el FD-9872]. Archivo Museo Oteiza FD-9874.
- "Oteiza en el santuario de Aránzazu", 1988, 25 minutos. [Oteiza, acompañado de Ion Intxaustegi, da instrucciones al cámara para grabar exteriores de la basílica de Aránzazu en un día lluvioso. Explica la relación entre el paisaje cercano y los apóstoles. Luego, Oteiza graba y fotografía la fachada]. Archivo Museo Oteiza FD-9876.
- "Imágenes de Aránzazu y conversación sobre el santuario", S. f. Audiovisual, 45 minutos. [Imágenes del santuario de Arantzazu y audio de conversación de Oteiza con otras personas durante una comida sobre el equipo de artistas que trabajó en la basílica]. Archivo Museo Oteiza FD-9877.
- "Conversaciones sobre la construcción de Aránzazu", S. f. Audiovisual, 50 minutos. [Conversación de Oteiza con otras personas durante una comida sobre diversos temas pero sobre todo acerca de la construcción del santuario de Aránzazu, de los artistas que colaboraron y de la revolución política y social que supuso en la escena artística del momento]. Archivo Museo Oteiza FD-9880.
- "Conversaciones sobre la construcción de Aránzazu", S. f. Audiovisual, 61 minutos. [Conversación a lo largo de una comida sobre la posición del clero frente a la construcción del santuario de Arantzazu]. Archivo Museo Oteiza FD-9881.
- "Colocación de los apóstoles de Aránzazu", noviembre de 1969. Audiovisual, 37 minutos. [Primero, una exposición de carteles y fotografías con música de fondo y ruido de bombardeos, después imágenes de la instalación de la piedad de Arantzazu y más tarde mural donde aparece la Ley de los cambios]. Archivo Museo Oteiza FD-10173.
- "Colocación de los apóstoles de Aránzazu", junio de 1969. Audiovisual, 25 minutos. [Imágenes de la colocación de los apóstoles en la fachada de la basílica de Arantzazu. Al final, grabación de fotografías de las maquetas para monumento a Batlle y para cementerio de Ametzagaña, junto a otros cuadros y fotos]. Archivo Museo Oteiza FD-10176.
- "Primera parte de una entrevista a Sáenz de Oíza para ETB", S. f. Audiovisual, 27 minutos. [Entrevista de Manu Leguineche al arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza para el programa de ETB "Nombres propios"]. Archivo Museo Oteiza FD-11647.
- "Segunda parte de una entrevista a Sáenz de Oíza para ETB, exposición de Ana María Marín y visita a la UPNA", S. f. Audiovisual, 38 minutos. [FNU1-2: Segunda parte de la entrevista de Sáenz de Oíza para la ETB en el programa llamado Nombres propios. FNU2: Oteiza visita una exposición en Irún de la pintora Ana María Marín y elogia su trabajo. FNU3: reportaje de TVE en mayo de 1996 que plasma la visita de Oteiza y Sáenz de Oíza a la Universidad Pública de Navarra para elegir un lugar en el que colocar una escultura de Oteiza como homenaje a Sáenz de Oíza]. Archivo Museo Oteiza FD-11666.
- "Arantzazu y la Escuela vasca", 1988. Audiovisual, 8 minutos. En su despacho, habla Oteiza de la Escuela vasca. Sigue parte del documental de Santiago Amón sobre el mismo tema. A continuación, parte de la entrevista de Intxaustegi a Oteiza y Bitoriano Gandiaga]. Archivo Museo Oteiza FD-11913.
- Intxaustegi, Jon, "Conversaciones sobre la construcción de Arantzazu", S. f. Audiovisual, 8 minutos. [Conversación a lo largo de una comida sobre la posición del clero frente la construcción del santuario de Arantzazu y de la escuela vasca en busca del alma vasca. Imágenes de la época y de la construcción intercaladas]. Archivo Museo Oteiza FD-11915.
- Intxaustegi, Jon, "Sáenz de Oíza explica el proyecto de Fundación Museo y Oteiza habla sobre la muerte", 1996. Audiovisual, 28 minutos. [Sáenz de Oíza explica a Jon Intxaustegi su proyecto de Fundación Museo en Alzuza. Siguen unas declaraciones de Oteiza acerca de la fundación y de su postura ante la muerte]. Archivo Museo Oteiza FD-11919.

- “Pintores y escultores vascos: Aránzazu, la puerta abierta a la vanguardia vasca (Oteiza y Chillida) y conferencia de las Jornadas de Arte Vasco”, S. f. Audiovisual, 27 minutos. [Introducción de Oteiza para el vídeo de la muestra de La Caixa. A continuación Santiago Amón habla sobre el Propósito experimental en la conferencia que ofreció en las Jornadas de Arte Vasco de 1983. Por último, programa Pintores y Escultores Vascos de ETB]. Archivo Museo Oteiza FD-11920.
- “Pintores y escultores vascos: Aránzazu, la puerta abierta a la vanguardia vasca (Oteiza y Chillida) y conferencia de las Jornadas de Arte Vasco”, S. f. Audiovisual, 35 minutos. [Introducción de Oteiza del vídeo que se muestra en la exposición antológica de La Caixa de 1988, a continuación, fragmento de la conferencia ofrecida por Santiago Amón en las III Jornadas de Arte Vasco de 1983. Por último, documental de ETB narrado por Santiago Amón titulado Aránzazu: la puerta abierta a la vanguardia vasca: Oteiza y Chillida, último de la serie Pintores y escultores vascos]. Archivo Museo Oteiza FD-11971.
- “Reportaje titulado Aránzazu: paisaje, historia y tradición y amigos hablando de Oteiza”, S. f. Audio, 67 minutos. [Pista 1: Reportaje titulado: Arantzazu, paisaje, historia y religión, para un programa de RNE en San Sebastián llamado Línea abierta. En él, hablan el Padre Villasante y Pedro de Anasagasti sobre el paisaje que rodea el santuario. Después Jose Manuel Garayalde habla de la basílica como obra de arte, seguido de Oteiza que expone su experiencia y explica que significa para él Arantzazu. Al final un hombre recita un poema en euskera. Pista 2: entrevistas radiofónicas a amigos de Oteiza con motivo de su cumpleaños, entre ellos participan: Nestor Basterrechea, Remigio, Mendiburu, Agustín Ibarrola y por último Pedro Manterola]. Archivo Museo Oteiza FD-12145.
- “Entrevista al arquitecto Sáenz de Oíza”, S. f. Audiovisual, 62 minutos. [Entrevista para el programa de ETB llamado “Nombres propios”, presentado por Manu Leguineche, al arquitecto navarro Sáenz de Oíza en su casa madrileña en la que habla de arquitectura, de su trabajo y de su forma de pensar. Se incluyen imágenes de sus obras sobre las que habla, incluyendo Arantzazu y el proyecto sobre el camino de Santiago con Oteiza y una breve aparición de Bittoriano Gandiaga en Arantzazu]. Archivo Museo Oteiza FD-12581.
- “Colocación de esculturas en Aránzazu”, S. f. Audiovisual, 24 minutos. [Colocación de los apóstoles de Arantzazu y Oteiza en su taller hablando del ser estético]. Archivo Museo Oteiza FD-13290.
- “Entrevistas con Oteiza y Oíza”, S. f. Audiovisual, 125 minutos. [Entrevista con Oteiza en su taller y entrevista con Sáenz de Oíza en su casa]. Archivo Museo Oteiza FD-13313.
- “Basílica de Arantzazu: entrevista a Candido Zubizarreta”, 1995. Audiovisual, 1 hora y 18 minutos. [Relato de José Goitia Entrevista a Cándido Zubizarreta]. Archivo Museo Oteiza FB- 14163.
- “Basílica de Arantzazu: relato de José Goitia”, 1995 Audio, 1 hora y 18 minutos. [Conversación entre Candido Zubizarreta y José Goitia]. Archivo Museo Oteiza FB-16169.
- “Colocación de los Apóstoles y la Piedad de Aránzazu”, S. f. Audiovisual, 40 minutos. [Colocación de los Apóstoles y la Piedad de Arantzazu en la fachada de la basílica. Aparecen en el vídeo Jorge Oteiza y Francisco Javier Sáenz de Oíza]. Archivo Museo Oteiza FD-16367.
- Radio Nacional “Programa de Radio Nacional sobre Arantzazu”, S. f. Audiovisual, 29 minutos. [Programa dedicado a Aránzazu en Radio Nacional de San Sebastián en el que participan el Padre Villasante y Oteiza hablando de su obra]. Archivo Museo Oteiza FD-18574.
- “Reportaje titulado Aránzazu: paisaje, historia y tradición y amigos hablando de Oteiza”, S. f. Audio. [Pista 1: Reportaje titulado: Arantzazu, paisaje, historia y religión, para un programa de RNE en San Sebastián llamado Línea abierta. En él, hablan el Padre Villasante y Pedro de Anasagasti sobre el paisaje que rodea el santuario. Después Jose Manuel Garayalde habla de la basílica como obra de arte, seguido de Oteiza que expone su experiencia y explica que significa para él Arantzazu]. Archivo Museo Oteiza FD-18987.
- “Aránzazu: paisaje, historia y tradición y amigos hablando de Oteiza”, S. f. Audio. [Programa de RNE en San Sebastián llamado Línea abierta. En él, hablan el Padre Villasante y Pedro de Anasagasti sobre el paisaje que rodea el santuario. Después Jose Manuel Garayalde habla de la basílica como obra de arte, seguido de Oteiza que expone su experiencia y explica que significa para él Arantzazu]. Archivo Museo Oteiza FD-19008.

ARCHIVO DE ARANTZAZU. REFERENCIAS DOCUMENTALES

El archivo de Arantzazu conserva la documentación y correspondencia generada desde el inicio de la construcción de la Nueva Basílica de Arantzazu lo que permite al investigador establecer conexiones entre las personas e instituciones implicadas.

La documentación está organizada por niveles, primero en armarios, a continuación en carpetas y dentro de cada carpeta en documentos numerados. Generalmente, los documentos están ordenados por fechas; desde la más antigua a la más actual. Aunque toda la documentación está interconectada, normalmente cada carpeta recoge los documentos que tratan de un tema, o reúne más de un tema cuando están directamente relacionados. En este sentido, y respetando el orden establecido originalmente, se decidió realizar un listado en forma de tabla que recopila todos los documentos consultados. Cada documento se ha detallado indicando la referencia, datación, resumen del contenido, extensión y tipo de documento. En el archivo se han consultado otros materiales como álbumes fotográficos o informes de restauración de los que también se deja constancia en este listado.

REFERENCIA	DATACIÓN	CONTENIDO	EXTENSIÓN-TIPO DE DOCUMENTO
ARMARIO 5-CARPETA 3			
Doc. 1	30 de abril de 1952	Carta de Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga Gutiérrez al Muy Rvdo. Padre Fray Pablo de Lete. Explica que ha enviado el borrador de la carta que pudiera dirigirse a los artistas para realizar la obra pictórica de la Nueva Basílica, así como el borrador de contrato con Oteiza.	1 p. Mecanografiado
	17 de mayo de 1952	Carta de Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga Gutiérrez al Muy Rvdo. Padre Fray Pablo de Lete. Los arquitectos hablan sobre convocar o no un concurso, con un premio económico para la pintura del ábside, y comentan que "la selección del escultor, sin premio, no parece fue mal camino". También señalan las dimensiones del boceto que deberían presentar para que encaje en la maqueta que han realizado para tal fin.	2 p. Mecanografiado

	9 de junio de 1952	Carta de Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga Gutiérrez al Muy Rvdo. Padre Fray Pablo de Lete. Expresa su deseo para que Don Secundino Zuazo forme parte del jurado para seleccionar los bocetos referentes a la pintura mural.	1 p. Mecanografiado
Doc. 3	24 de junio de 1952	Carta de Valentín Ruiz Morquecho a Rvdo. Padre Lete. El pintor está interesado en el concurso para la pintura mural y adjunta una carta de presentación de Oteiza en la que el escultor escribe al Padre Lete que Morquecho y otros pintores de Bilbao están interesados en el concurso.	2 p. Primero mecanografiado. Segundo manuscrito
Doc. 8	22 de noviembre de 1952	Acta de reunión para examinar los bocetos para la pintura mural de la Basílica. Asistentes, los Señores: Zuazo, Vázquez-Díaz, Laorga, Sáenz de Oiza, P. Omaechevarría y a última hora el Sr. Oteiza. Se hacen constar las conclusiones de la selección, y determinan sobre los pintores presentados cuatro grupos: "1er. Grupo: Basterrecha y Lara 2º Grupo: P. Javier Eulate e Ibarrola 3er. Grupo: Uranga y Rodet Villa 4º Grupo: Ariño Garay, Ucelay, Sarriegui y Álvarez-Ajuria".	5 p. Mecanografiado
Doc. 10	4 de diciembre de 1952	Rvdo. Padre Lete al P. Aranguren. Explica que ha estado con el Sr. Zuazo y con los arquitectos y han llegado a la conclusión de que los más capacitados para realizar las pinturas murales son Lara y Basterrechea. Comentan que es necesario señalar los temas que deben ir en cada una de las obras de pintura y escultura. También que encargarán nuevos bocetos a ambos pintores.	2 p. Mecanografiado y manuscrito
ARMARIO 5-CARPETA 6			
Doc.1	6 de diciembre de 1950	F. Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga escriben al P. Lete para exponerle sus opiniones respecto a la temática que tendría que ir en la fachada. Una temática mariana que no eclipse a la imagen del interior de la Basílica. Y parecen descartar una propuesta anterior del P. Lete, de una Iglesia con escudo indicando que no puede competir con la propuesta desarrollada.	3 p. Mecanografiado

	14 de diciembre de 1950	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete. Señalan que "limitan la contratación a la ejecución de la obra en general, con exclusión de aquellas partidas de decoración (rejería artística, sillerías, pintura y escultura, altares, etc.) que por su índole es preferible adjudicar o contratar por separado para tener mayor garantía en su ejecución y tal vez mayor economía".	2 p. Mecanografiado
	19 de diciembre de 1950	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete. Le indican la necesidad de construir una iglesia sin derribar la otra, y fijan el plazo de construcción de las obras en dos años. También dejan "libertad a las casas para proponer distintos tipos de piedras y así tener más datos y poder elegir".	2 p. Mecanografiado
	29 de diciembre de 1950	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete para enviarle "cinco ejemplares de la documentación para entregar a otras tantas Empresas Constructoras".	2 p. Mecanografiado
Doc. 2	20 de marzo de 1951	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete para decirle que las piedras Mañarías y Deva no son adecuadas.	1 p. Mecanografiado
Doc. 5	18 de febrero de 1954	F. Javier Sáenz de Oíza escribe al Guardián, P. Pedro Aranguren, propone un mes para entregarle los detalles pendientes, y si no lo estiman suficiente, pone a disposición de los PP. Franciscanos la dirección de la obra. Añade que el Santuario de Aránzazu ha sido seleccionado para una exposición de Arte Sacro que se celebrará en Viena.	1 p. Mecanografiado
	31 de marzo de 1954	Tratan diferentes temas sobre los que discrepan Laorga y Oíza, fundamentalmente la solución para la cubierta del lucernario. También comentan cuestiones referentes a: Los modelos de bancos, los confesionarios, las celosías y el altar mayor. En relación a Oteiza consultan si será necesario un soporte o base para la imagen de la Virgen en la fachada.	3 p. Mecanografiado

	23 de junio de 1954	Luis Laorga escribe al P. Aranguren preguntando como ha quedado el tema de la iluminación, pues sabe que Oíza, Oteiza, Chillida y quizá también el P. Álvarez han estado hablando sobre las lámparas del Santuario. También comentan ciertas diferencias entre ambos arquitectos.	1 p. Mecanografiado y manuscrito
	S. f.	El p. Aranguren escribe a ambos arquitectos para preguntarles si es necesaria una base o soporte para la imagen de la Virgen de la fachada, también habla sobre el modelo de altar y la elección de los bancos para la iglesia. Adjunta una lista con las cuestiones pendientes y comenta que envíen ambos las soluciones que consideren, y que tengan en cuenta que la Basílica se abrirá en el estado el que se encuentre.	1 p. Mecanografiado
	13 de abril de 1954	Comenta que en adelante escribirá a ambos y les dará una fecha para enviar soluciones, si no se envíasen en fecha, se entenderá con el Sr. Lizaur, codirector y colaborador con los arquitectos en la obra. Piden solución para la cubierta del lucernario y quiere saber si ha de llevar o no contrapeso la imagen de la fachada.	1 p. Mecanografiado
	5 de abril de 1954	La propiedad insta de nuevo a los arquitectos a dar solución a los aspectos que quedan pendientes y envían una lista con todo lo que falta.	1 p. Mecanografiado
	6 de octubre de 1954	Comenta a Luis Laorga que Oíza rechazó las puertas exteriores de madera que estaba construyendo el ebanista. Quiere que sean de hierro y habló con el Sr. Chillida para que presentara planos y presupuesto. El Sr. Chillida presentó presupuesto y es muy superior a lo previsto, y esperan conseguir una rebaja. Invitan a ambos arquitectos a visitar la obra.	2 p. Mecanografiado
Doc. 9	S. f.	Carta de la propiedad a Luis Laorga para que los arquitectos intenten resolver sus diferencias. Sin firma. [Podría ser del aparejador José Miguel Zumalabe].	1 p. Manuscrito

	S. f.	Texto de la propiedad en el que transmiten a los arquitectos las constantes modificaciones del proyecto arquitectónico. Sin firma.	2 p. Mecanografiado
	[ca. 23 de septiembre de 1950]	Carta en la que solicitan una reunión con los arquitectos para resolver detalles del proyecto. Sin firma.[Podría ser de J. M. Zumalabe].	2 p. Manuscrito
	S. f.	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete y le avanza el presupuesto para la nueva Basílica. Indican que a la decoración escultórica de la fachada principal le han asignado un precio bastante fuerte, para que resulte noble y digna.	2 p. Mecanografiado
	S. f.	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete y le trasladan su alegría por haber tomado la decisión de retirar el convento en su primera crujía dejando totalmente despejada la fachada de la nueva Iglesia.	2 p. Mecanografiado
	16 de agosto de ¿	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Lete y le adjuntan una cuartilla que contiene la comparación entre los precios presupuestados y los certificados.	2 p. Manuscrito
	S. f.	Carta en la que solicitan una reunión con los arquitectos para resolver los detalles del proyecto definitivo. [Podría ser del aparejador José Miguel Zumalabe].	2 p. Manuscrito
	S. f.	Listado en el que se detallan los "puntos cuya solución urge", tanto en el exterior como en el interior de la Basílica. Sin autor.	3 p. Manuscrito y mecanografiado
ARMARIO 5-CARPETA 9			
Doc. 1	S. f.	Relación de temas para la parte central del ábside. El documento contiene los epígrafes: 1. El plan primitivo 2. Caída. 3. Reparación [escrito posiblemente por el P. Omaechevarría].	2 p.

	S. f.	Relación de temas que bajo el título "Síntesis cósmica-eucarístico-mariana" detalla en el Narthex = "Rubum quem viderat Moisés". En el ábside, el tema central detalla los epígrafes: I) Mujer vestida del sol II) Orden Franciscana eucarístico-mariana III) En torno a Aránzazu: Sucesos, Devotos de Aránzazu, Instituciones, así como la temática en las vidrieras y en la Cripta. [escrito posiblemente por el P. Ignacio Omaechevarría].	6 p.
Doc. 2	26 de abril de 1954	Carta destinada a Néstor Basterrechea y Carlos Lara. Sin firma. Les indican que envíen bocetos y fotografías de las obras por que es necesaria la aprobación previa de la Comisión Diocesana de Arte Sacro.	1 p. Mecanografiado
Doc. 3	19 de julio de 1955	Carta de Luis Laorga al Guardián del Santuario. Indica que dejó a Oíza escribiendo para darles cuenta de su entrevista con los Sres. Obispo y Vicario de San Sebastián. Le adjunta que está todo el equipo animado y dispuesto a trabajar de acuerdo con las indicaciones del Sr. Vicario, para hacer nuevos bocetos que merezcan la aprobación de la Comisión.	2 p. Manuscrito
Doc. 4	21 de octubre de 1952	Quintín de Torre y Berasategui escribe al Padre Superior del Monasterio de Aránzazu explicándole su deseo de participar en el proyecto de Aránzazu.	2 p. Manuscrito
Doc. 5	31 de mayo de 1951	Los arquitectos se ponen en contacto con Angel Ferrant mediante una carta para invitarle a participar como escultor en el proyecto de la nueva Basílica. Le indican que si le interesa, prepare un boceto de uno de los apóstoles de la fachada y otro de la Virgen. Añade que no se trata de un concurso, si no simplemente de informar a la propiedad de quienes, a su juicio, pueden realizar la obra. Adjunta una relación de los cinco escultores a los que se dirigen en esa fecha.	2 p. Mecanografiado
Doc.6	31 de mayo de 1951	F. Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga escriben al P. Guardián de Aránzazu diciéndole que en esta fecha se han dirigido a los escultores que a su entender están más capacitados, y que le	2 p. Mecanografiado

		adjuntan copia de la carta que han escrito a uno de ellos [Ferrant].	
Doc. 7	30 de julio de 1951	Escrito de Oteiza que acompaña a los bocetos que presenta para su selección como escultor de la Basílica. El texto se titula "Idea de la Escultura en la Nueva Basílica de Aránzazu" y está dividido en 4 epígrafes: La Basílica, La Imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, La imagen de Santiago y El Friso de los Apóstoles. El texto se acompaña de un dibujo en el que detalla la Andramari y su pronunciación escultórica y la relación de la Basílica con el paisaje.	4 p. Mecanografiado
Doc. 8	19 de septiembre de 1951	F. Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga escriben al P. Lete. Comentan que han recibido los bocetos de Oteiza y Lucarini, y han visitado los talleres de otros escultores. Su impresión es que Oteiza es el más indicado para la realización de la parte escultórica. Indican que no se lo comunicarán a Oteiza hasta que no reciban el placet de V. R.	2 p. Mecanografiadas
Doc. 9	8 de octubre de 1951	Carta de Oteiza a los Padres Franciscanos. En la que se exponen los datos auxiliares para el cálculo del contrato con el escultor y se incluye una relación de la estatuaría que se contrataría.	2 p. Mecanografiado
Doc. 10	8 de octubre de 1951	Escrito en el que se tratan cuestiones económicas referentes a las esculturas. Aparece sin firmar.	1 p. Manuscrita
Doc. 11	19 de octubre de 1951	F. Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga escriben al P. Lete. Indican que el contenido de contrato se limita al Friso de los apóstoles y Andramari de fachada con su relieve de fondo al suprimir los cuatro santos vascos, los escudos del presbiterio y el escudo de Aránzazu. Se adjunta el borrador del contrato de Oteiza para encargo de la estatuaría.	5 p. Mecanografiado. En el contrato indica "Borrador corregir redacción" Contiene correcciones manuscritas
Doc. 12	26 de octubre de 1951	F. Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga escriben al P. Lete para comentarle temas económicos relacionados con las esculturas. Añaden que en cuanto al tema del Friso, se tendrá en cuenta la sugerencia del P. Lete.	2 p. Mecanografiado
Doc. 13	S. f.	Observaciones escritas por Oteiza, antes de firmar el contrato.	1 p. Mecanografiado

			con anotaciones manuscritas
Doc. 14	S. f. [diciembre de 1951]	Jorge Oteiza escribe al P. Lete para decirle que ha encontrado una casa-taller en Madrid (Ciudad lineal), en donde estará recluso con su trabajo a primeros de enero.	2 p. Manuscrito
Doc. 15	30 de octubre de 1951	Jorge Oteiza escribe al P. Lete para decirle que ha encontrado un taller y necesita el primer anticipo que acordaron.	1 p. Mecanografiado con una breve anotación final manuscrita
Doc. 16	16 de noviembre de 1951	Jorge Oteiza escribe al P. Lete para decirle que no ha encontrado todavía taller. Le comunica que le han concedido la Medalla de Oro en la Exposición internacional de Milán, pero que para él el mayor honor es contribuir en la estatuaría de Aránzazu.	1 p. Manuscrito
Doc. 17	30 de abril de 1952	Oteiza escribe al P. Lete para comunicarle que está ensayando distintas soluciones, así como la temática que plantea para los relieves murales. El texto se centra en una "consulta para el Friso de los Apóstoles" en el que explica el lugar que ocupa cada uno y le pregunta: ¿Sería lícito un grupo de 14 apóstoles?	2 p. Mecanografiado y anotaciones manuscritas
Doc. 18	14 de mayo de 1952	Oteiza escribe al P. Lete para decirle que está trabajando en los apóstoles y que quizá resulten 14. Indica que sigue haciendo bocetos y ejercicios que aunque "no resulten aún los definitivos, son el camino para llegar a ellos".	1 p. Mecanografiado y anotaciones manuscritas
Doc. 19	22 de febrero de 1953	Los PP. franciscanos escriben a Oteiza comentando que la fachada estará muy pronto en condiciones de recibir los apóstoles proyectados y le solicitan información sobre los estudios escultóricos y otros detalles del encargo.	1 p. Mecanografiado
Doc. 20	5 de marzo de 1953	Oteiza escribe al P. Aranguren, Guardián de Aránzazu. Comenta que está pasando a yeso el primer boceto grande. Indica que este verano, los apóstoles estarán pasándose a la piedra, añadiendo que es buena la de Marquina.	1 p. Manuscrito
Doc. 21	15 de marzo de 1953	Oteiza escribe al P. Aranguren, Guardián de Aránzazu. Indica que irá a Aránzazu en abril	2 p. Mecanografiado y

		con los Frisos definitivos en la quinta parte de su tamaño. Que la piedra más conveniente es la de Marquina señalando las explicaciones que le habían solicitado desde la propiedad sobre la marcha del encargo.	manuscrito
Doc. 22	7 de abril de 1953	Oteiza escribe al P. Aranguren y le comunica que ha estado con los arquitectos y han coincidido en que sea el Friso definitivo y lo pase a yeso. Analiza el Friso en relación a la arquitectura y comenta que saldrá inmediatamente para Aránzazu para resolver el tema de la piedra.	1 p. Mecanografiado
Doc. 23	28 de abril de 1953	Escrito en el que se indica que Ingemar S.A. proporciona a Oteiza los siguientes precios: Bloques hasta un largo de 1,99-1.700 Pts. m/3 Bloques hasta un largo de 2,49-1.830 Pts. m/3 Bloques hasta un largo de 2,99-1.960 Pts. m/3 Oteiza solicitó precio para 14 bloques de 2,70 x 1,00 x 0,90 metros.	1 p. Manuscrito
Doc. 24	8 de mayo de 1953	Oteiza escribe al P. Aranguren y le comunica que "la piedra comenzará a llegar en junio y el julio irá ocupando su lugar en el Friso". Y que en este momento prepara la elección del sacador de puntos. Calcula unos 10 días más para que quede todo listo y anuncia su marcha a Aránzazu.	2 p. Manuscrito
Doc. 25	24 de mayo de 1953	Oteiza escribe al P. Aranguren para comunicarle que el 1 de junio se instalará definitivamente en Aránzazu para avanzar con la obra y contará con la ayuda del escultor ítaló argentino Francisco Marino [di Teana].	1 p. Mecanografiado y manuscrito
Doc. 26	29 de agosto de 1953	Luis de Elejabeitia escribe al hermano Vicente de Aldazabal para explicarle las impresiones de Zuazo respecto a las obras artísticas que se están construyendo en Aránzazu. En cuanto a las esculturas de Oteiza, cree que forman un buen conjunto "con los espinos de las torres de fachada, y que ese juego de luces y sombras, tan duro, que Oteiza trata de fijar en sus bloques, puede tener mucho interés". Recomienda que Oteiza consulte la obra del escultor Juan de Ancheta.	2 p. Mecanografiado con anotaciones manuscritas
Doc. 27	11-12 de septiembre de 1953	Contrato borrador, para la ejecución de la estatuaria, de una parte el Muy Rvdo. Padre	4 p. Contrato

		Fray Julio Egiluz en representación de la Provincia Franciscana de Cantabria y los Arquitectos Sres. D. Damián Lizaur, D. Luis Laorga Gutiérrez y D. Francisco Javier Sáenz de Oíza y de otra el escultor Jorge Oteiza.	mecanografiado con correcciones manuscritas
Doc. 28	1 de diciembre de 1953	Texto de Jorge Oteiza titulado " <i>La Escultura en el Exterior</i> " en el que explica su estatuaría en los epígrafes: Distribución, El Tema, El Friso, La Forma, El relieve mural, [falta la pág 2], Aclaraciones-El Hiperboloide y La Claridad.	Se conservan la 1ª y la 3ª página. Mecanografiado
Doc. 29	13 de enero de 1954	El Obispado de San Sebastián escribe al P. Guardián de Aránzazu y pide que se le envíe el proyecto del Friso exterior del Santuario, así como las fotografías del Apostolado que ha ir en el mismo.	1 p. Manuscrito
Doc. 30	9 de abril de 1954	Obispado de San Sebastián escribe al P. Guardián de Aránzazu para decirle que se ha reunido la Comisión Diocesana de Arte Sacro para ver las fotografías del proyecto escultórico de Jorge Oteiza. Solicitan una memoria del artista explicando su proyecto y que pudiera ilustrarse con fotografías y textos literarios alusivos a otras producciones del mismo artista. También solicitan a los arquitectos un informe con sus opiniones sobre el proyecto de Jorge Oteiza.	2 p. Mecanografiado
Doc. 31	5 de mayo de 1954	José María Serrano escribe al P. Guardián Para decirle que recibió una carta de Oteiza comunicándole el deseo de los franciscanos de reanudar la obra de escultura. Se compromete a trabajar en todo lo referente a la talla de la escultura y a su vez, José María expone sus condiciones para volver a Aránzazu.	1 p. Mecanografiado
Doc. 32	27 de mayo de 1954	Oteiza escribe al P. Guardián de Aránzazu. Comenta que le preocupa la reanudación de su trabajo y añade que lleva diez meses esperando, lo que habla claramente de la incompetencia o de la mala fe de esa Comisión. Y le ruega al P. Guardián que advierta a la Comisión porque van a comenzar ya los trabajos y que no pueden retrasarse más.	1 p. Mecanografiado con anotaciones manuscritas
Doc. 33	10-14 de agosto de 1954	Contrato firmado para la ejecución y desarrollo de la estatuaría, de una parte el	2 p. Contrato

		Muy Rvdo. Padre Fr. Julio Egiluz en representación de la Provincia Franciscana de Cantabria y los Arquitectos Sres. D. Damián Lizaur, D. Luis Laorga Gutiérrez y D. Francisco Javier Sáenz de Oíza y de otra el escultor Jorge Oteiza. Está firmado por el Guardián Fr. Pedro Aranguren, Fr. Silvestre Larrañaga, y Jorge Oteiza.	Mecanografiado con correcciones manuscritas
Doc. 34	23 de septiembre de 1954	Carta de Jesús Infante al Rvdo. Padre Superior de Aránzazu. Pide que se le indique el tipo de piedra de los apóstoles, tamaño y plazo de entrega de las esculturas. Dice que siendo escultor le interesa participar en la obra.	1 p. Mecanografiado
Doc. 35	24 de noviembre de 1954	Jorge Oteiza escribe un certificado explicando que José María Serrano ha trabajado con él en Aránzazu como sacador de puntos desde el día 1 de agosto al 24 de noviembre de 1954. Por mutuo acuerdo han decidido la interrupción del compromiso del señor José María como colaborador en esta otra.	1 p. Mecanografiado
Doc. 36	10 de diciembre de 1954	José María Serrano escribe al P. Guardián de Aránzazu para dar por terminado su trabajo y quedar en armonía con ellos. Se adjunta una página con cuestiones económicas.	2 p. Mecanografiado con anotación manuscrita
Doc. 37	Julio de 1964	Borrador de contrato para el encargo de la estatuaría. Reunidos el M. R. P. Fr. Benito Mendía en representación de la provincia Franciscana de Cantabria, y de otra el artista D. Jorge Oteiza. Aparece sin firmas.	2 p. Contrato mecanografiado
Doc. 38	6 de octubre de 1954	La Propiedad escribe a Javier Saénz de Oíza para exponerle que el Sr. Chillida ha presentado el presupuesto de las cuatro puertas de la fachada, y que si no rebaja el precio se verían obligados a volver a las puertas de madera.	2 p. Mecanografiado
Doc. 39	1 de febrero de 1955	Contrato de obra, entre la Provincia Franciscana de Cantabria, entidad propietaria de las obras de la nueva Basílica de Aránzazu, y D. Eduardo Chillida y Juantegui, escultor para la ejecución de las cuatro puertas de entrada en chapa "de hierro con motivos superpuestos del mismo material fijados por medio de soldaduras y remaches".	1 p. Mecanografiado

Doc. 40	1 de junio de 1954	Carlos Lara escribe a los PP. Franciscanos, señalando que en cuanto tenga las copias de las fotografías enviará el informe para la Comisión Diocesana de Arte Sacro. Comenta que le han otorgado el Gran premio de dibujo de la Bienal Hispanoamericana de arte en la Habana y una medalla en la Exposición Nacional. Añade que está dispuesto a trasladarse en cuanto se lo indiquen.	2 p. Manuscrito
Doc. 41	S. f. [El contrato se firma el 1 de noviembre de 1954]	Borrador y contrato entre los Reverendos Padres Franciscanos de la Basílica de Aránzazu y D. Carlos Pascual de Lara para la realización de la pintura mural del ábside. Se tratan cuestiones económicas y se especifica que las obras empezarán el 1 de noviembre de 1954 y tendrá un plazo de veinte meses para finalizarlo desde la fecha de firma del contrato.	2 p. Mecanografiado y manuscrito
Doc. 42	25 de enero de 1955	Carlos Pascual de Lara escribe al P. Guardián comunicando que envía documentos gráficos y fotografías referentes a la obra de Aránzazu. Envía una revista en la que aparecen seleccionadas obras recientes de arquitectura religiosa y en la que aparece la Iglesia de los Dominicos de Valladolid, en la que ha participado Oteiza. Comenta que esperará a que se reanude la obra y esté dispuesto a enviar cualquier documentación que acredite la calidad de sus obras.	5 p. Manuscrito
Doc. 45	31 de mayo de 1953	Néstor Basterrechea escribe a P. Ignacio Omaechevarría su "entusiasmo por la obra, se acrecenta a medida que pasa el tiempo, pues cree que Aránzazu puede ser el principio de muchas cosas grandes". También comenta que al modificarse la forma arquitectónica de la Cripta, la pintura no se limitaría ya, solamente al techo, sino que ocuparía la extensión total del recinto. Además indica que la revista universitaria semanal "Alcalá", de Madrid, va a dedicar a Aránzazu un número extraordinario, presentando el conjunto de su obra, como la primera expresión religiosa moderna en España.	4 p. Manuscrito
Doc. 46	15 de junio de 1953	Néstor Basterrechea escribe al M. R. P. Eguiluz señalando que sabe que Oteiza está en Aránzazu resolviendo su magnífica obra, que va tomando forma en las piedras de la	2 p. Manuscrito

		fachada. No duda que pronto irá también Lara. Comenta ciertos cambios propuestos para la Cripta y los temas que quiere representar. Por último añade cuestiones económicas.	
Doc. 48	8 de julio de 1953	Carta de Néstor Basterrechea a R. P. Pedro Aranguren. Se alegra de que se acepte su idea para la nueva Cripta y le habla también de cuestiones económicas.	2 p. Mecanografiado y manuscrito
Doc. 50	15 de febrero de 1954	Néstor Basterrechea escribe al P. Guardián de Aránzazu. Le comunica que pese a que "hay mar de fondo" él sigue entusiasmado con la construcción. Señala: "Oteiza me escribe diciéndome que se sabe extraoficialmente, que el Sr. Obispo parece condescender en el asunto de la fachada. Esta es la mejor noticia que podría haberme dado". Indica que apoya incondicionalmente a Oteiza ya que piensa que es el "más grande artista de la historia del país vasco".	2 p. Manuscrito
Doc. 51	26 de mayo de 1954	Néstor Basterrechea escribe al P. Guardián de Aránzazu. Le adjunta las fotografías que le faltaban para completar el informe para la Comisión Diocesana de Arte Sacro. Indica que su deseo es ir cuanto antes, incluso sin esperar la decisión de la Comisión si a la Propiedad le parece bien.	2 p. Manuscrito
Doc. 52	S. f. [1 de noviembre de 1954]	Contrato de los PP. Franciscanos de Aránzazu con Don Néstor Basterrechea, los puntos que se tratan en el contrato son: Encargo de la obra, Bocetos y trabajos previos, ejecución del trabajo, Condiciones de pago y Causas de rescisión del contrato. Está firmado por el P. Pedro Aranguren y Néstor Basterrechea.	2 p. Mecanografiado
Doc. 53	4 de julio de 1969	Néstor Basterrechea escribe al Rvdo. Padre Provincial de la Orden Franciscana de la Provincia de Cantabria. Recuerda que estuvo en Aránzazu para "presentarles su nueva propuesta respecto a la decoración de la Cripta de la Basílica". Recuerda los murales que le fueron borrados y comenta que está trabajando en unas esculturas que entiende resolverán dignamente la Decoración de carácter religioso del espacio de la Cripta.	1 p. Mecanografiado

Doc. 54	14 de julio de 1969	José de Arteche escribe al Rvdo. Padre Provincial de la Orden Franciscana de San Sebastián para apoyar a Néstor Basterrechea, en orden a la decoración de la Cripta. Quiere evitar el tristísimo episodio acontecido hace muchos años con los murales de la Cripta.	1 p. Mecanografiado
Doc. 55	[10-29] de noviembre de 1969	Fr. Marcelino Asurabarrena escribe a Néstor Basterrechea para dar respuesta a su carta fechada el 4 de julio. Adjunta el "Informe en torno a la carta de Néstor Basterrechea". Con el que espera que todo quede aclarado.	3 p. Mecanografiado
Doc. 57	S. f.	Boceto referente a la Cripta, realizado por Néstor Basterrechea. Le acompaña un plano señalando los temas que irán en la Cripta.	2 p. Manuscrito
Doc. 59	22 de abril de 1964	Está destinado a Eduardo Chillida pero no aparece remitente casi con seguridad, le escribe el P. Goitia. Se habla sobre la prohibición de la obra de Jorge Oteiza. Comenta que la única solución que ve para la fachada de Aránzazu encomendada a Jorge Oteiza es que se vuelva a reunir el jurado que valoró la pintura del ábside y solicitar su participación en una reunión que se celebrará el 21 ó 22 de mayo en Madrid con la asistencia del Sr. Obispo de San Sebastián.	2 p. Mecanografiado
Doc. 60	30 de enero de 1970	Carta de Néstor Basterrechea al Rvdo. Padre Provincial de los Franciscanos. Expone su situación y comenta que es increíble que en los últimos 17 años no se haya evolucionado nada.	2 p. Mecanografiado
	S. f.	Borrador de la carta comentada en el Doc. 55, se señala que este borrador ha sido enviado al P. Provincial para contestar a la carta del Sr. Basterrechea de 4 de julio de 1969.	3 p. Mecanografiado
ARMARIO 5-CARPETA 16			
Doc. 1	7 de mayo de 1954	Fr. Bernardo Madariaga escribe al Definidor Provincial y Presidente de la Comisión Pro Basílica. Le dice que ha estado en la sede de la Pontífica Comisión Central de Arte Sacro y ha hablado con el Secretario, quien comenta que todavía no ha llegado el proyecto de Oteiza para la portada de la nueva Basílica. Le ha explicado de lo que se trata; de un grupo escultórico ornamental más bien que de	1 p. Mecanografiado

		esculturas o estatuas.	
Doc. 2	S. f.	El Obispo de San Sebastián escribe al P. Guardián de Aránzazu. Comenta que el informe sobre "los proyectos de esculturas y pinturas de Aránzazu los llevó a Roma personalmente el Sr. Nuncio Apostólico y me consta, porque él mismo lo dijo, que hizo entrega de ellos, pero ignoro a quién".	1 p. Mecanografiado
Doc. 3	S. f.	Lara escribe al P. Guardián de Aránzazu comunicándole que mañana salen para Aránzazu "los arquitectos y los plásticos" para conocer la situación tras el fallo de Roma. Propone la realización de nuevos bocetos, y plantea también un acuerdo con la Comisión de San Sebastián.	5 p. Manuscrito
Doc. 4	10 de noviembre de 1954	El obispado de San Sebastián escribe al P. Guardián de Aránzazu. Informa de que no se haga nada en cuanto a la decoración pictórica ni escultórica mientras no llegue una respuesta de la Santa Sede.	1 p. Mecanografiado
Doc. 5	2 de diciembre de 1954	Fr. Bernardo Madariaga escribe al R. P. Silvestre Larrañaga diciéndole que el P. Pedro Anasagasti habló con el Secretario de la Comisión Pontificia de Arte Sacro, quien le dijo que no había llegado allí nada de Aránzazu ni de San Sebastián. Resultado: Allí no se sabía nada de los proyectos de Aránzazu.	2 p. Mecanografiado y manuscrito
Doc. 6	6 de diciembre de 1954	Néstor Basterrechea, Jorge Oteiza y Carlos Lara escriben al P. Madariaga (Roma) tras la suspensión de la obra por el Sr. Obispo. Comentan que lo que pretenden en Aránzazu es crear un espacio religioso con un lenguaje plástico actual. En el epígrafe "Los Hechos" resumen lo acontecido desde el inicio del proyecto arquitectónico, la visita del Sr. Obispo de San Sebastián en septiembre de 1953, los informes enviados a la Comisión Diocesana y la opinión del arquitecto Sr. Irizar, presidente de esta Comisión.	2 p. Manuscrito
Doc. 7	15 de diciembre de 1954	Fr. Bernardo Madariaga responde a Néstor Basterrechea, Jorge Oteiza y Carlos Lara para comunicarles que se ha extraviado el proyecto traído personalmente por el Nuncio a Roma y se están haciendo diligencias para	2 p. Mecanografiado

		encontrarlo. También les comunica que desea tener el mayor número de informes antes de emitir un juicio sobre una obra o un proyecto, por tanto, si mandan más informes serán bien recibidos.	
Doc. 8	17 de diciembre de 1954	Carta remitida al P. Aranguren desde Roma, sin remitente. En cumplimiento de sus deseos, el P. Goitia y este suscriptor llegamos por dos veces a la Comisión de Arte. Las dos veces nos dijeron que no había llegado la tal instrucción o presentación de bocetos, y que, por lo tanto, no se podía fallar en este asunto. Y que, tan pronto llegue el deseado informe, lo despacharán en el término de una semana.	1 p. Mecanografiado
Doc. 9	21 de diciembre de 1954	El Capellán de Aránzazu escribe al Sr. Marqués de Lozoya. Comenta que ha leído el artículo que escribió en la revista "ARTE E FEDE" acerca del arte religioso moderno en España, en el cual elogiaba la Basílica de Aránzazu. Le comenta la campaña negativa que se ha hecho en Guipúzcoa, y que la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián, no atreviéndose a dar un fallo definitivo, ha recurrido a la Comisión Romana de Arte Sacro y ha ordenado que cesen todos los trabajos de pintura y escultura en dicha nueva Basílica. Ello supone una gran pérdida de tiempo y de dinero. Rogándole que tome cartas en el asunto delante de la Comisión Romana de Arte Sacro.	2 p. Mecanografiado
	31 de diciembre de 1954	Juan de Contreras, Marqués de Lozoya escribe al P. Pedro Aranguren. Le pide más información acerca del proyecto para poder informar a la Comisión de Arte Sacro.	1 p. Mecanografiado
Doc. 10	27 de Diciembre de 1954	El Obispado de San Sebastián escribe al P. Guardián de Aránzazu para comunicarle que se han trasapelado los documentos del proyecto y que tiene la confianza de que aparecerán. Entretanto y para ganar tiempo solicita fotografías tanto de la obra escultórica como de la pictórica, que la Comisión examinaría diligentemente, emitiendo con premura el oportuno dictamen sobre el caso.	2 p. Manuscrito
Doc. 11	31 de diciembre de 1954	P. Aranguren escribe a la Muy Ilustrísima Comisión Pontificia de Arte Sacro para	5 p. Mecanografiado

		<p>comunicar que la arquitectura está casi totalmente terminada. Ésta es aceptada, se admira en ella una perfecta adecuación y consonancia con el paisaje circundante y por su carácter altamente religioso, grave, recio y austero.</p> <p>Para una perfecta unidad con la arquitectura se designó al escultor Jorge Oteiza, y los pintores Lara, Basterrechea y Fr. Javier de Eulate para decorar la Basílica, pero ciertos sectores, y miembros de la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián no lo miran con simpatía.</p> <p>Pide a la Comisión la aprobación de los proyectos, o que los apruebe con las salvedades que crea conveniente, pero sin llegar a una repulsa total.</p>	
Doc. 12	S. f.	Informe que envían el escultor Oteiza y los pintores Lara y Basterrechea a la Muy Ilustrísima Comisión Romana de Arte Sacro. El texto coincide con el informe Arm5_Balda6_número6.	13
Doc. 13	11 de enero de 1955	F. Bernardo B. Madariaga escribe al P. Aranguren. Le comenta que el paquete del Sr. Nuncio no ha llegado todavía. Comenta que sería interesante enviar de nuevo el informe y los documentos que se han extraviado.	1 p. Mecanografiado
Doc. 14	24 de enero de 1955	Néstor Basterrechea escribe al P. Aranguren para decirle que envía las fotos que reclamaba el Sr. Obispo, y que ellos mismos darán el informe en mano al Sr. Embajador de España en Italia para que llegue a la Comisión romana la documentación referente al proyecto.	1 p. Manuscrito
Doc. 15	1 de febrero de 1955	Carlos Pascual de Lara escribe al P. Guardián comentándole que el segundo informe que va a ser mandado a Roma ya está terminado y sólo falta completarlo con el de los arquitectos. Comenta que el informe ha quedado muy bien presentado y el texto de Oteiza resulta el mejor y más preciso.	2 p. Manuscrito

Doc. 16	16 de marzo de 1955	Carta de Fr. Bernardo Madariaga escrita a Jorge Oteiza. Le comenta que ya llegó el segundo informe. Explica que al Monseñor Secretario de la Comisión Pontificia de Arte Sacro le hubiera gustado que tuviera una carta de presentación del Sr. Obispo, ya que los dictámenes se dan a petición de los Sres. Obispos.	1 p. mecanografiado
	25 de marzo de 1955	Jorge Oteiza escribe al P. Guardián adjuntándole la carta del P. Madariaga. Le comenta que está decaído por la situación vivida por la demora del informe y que se siente abatido pues sus sentimientos están en Aránzazu.	2 p. Manuscrito
Doc. 17	18 de mayo de 1955	El P. Bernardo Madariaga escribe al P. Silvestre Larrañaga para comunicarle que la Comisión Pontificia de Arte Sacro ya ha dado el fallo, pero todavía no ha sido comunicado al Sr. Obispo de San Sebastián.	2 p. Manuscrito
Doc. 18	23 de abril de 1955	El P. Bernardo Madariaga escribe al P. Pedro Aranguren, Guardián de Aránzazu, para comunicarle que dentro de 3 ó 4 días la Comisión dará su dictamen sobre los referidos proyectos y que sólo falta el voto del último Consultor. Comenta que últimamente se ha carteadado con Oteiza pero que no sabe si dirigirle esta información a Aránzazu o a Madrid.	2 p. Mecanografiada
Doc. 19	28 de junio de 1955	Jorge Oteiza escribe al P. Guardián de Aránzazu y le comenta que han recibido todos la sentida comunicación y que se presentarán en Aránzazu para convenir con ellos la reanudación del trabajo.	1 p. Manuscrito
Doc. 20	13 de julio de 1955	La Propiedad escribe Luis Laorga. Le comunican que necesitan de su presencia para concluir cuestiones de la obra. Comentan que le suponen entendido de la reunión con los artistas y que su posición estaba definida: sumisión y acatamiento de la decisión de Roma. Los artistas pidieron cita para entrevistarse con el Sr. Obispo, pero no sabe si se produjo, ni el resultado de esa visita.	2 p. Mecanografiado

Doc. 21	21 de marzo de 1963	Se realiza una segunda consulta a Roma para valorar la Fachada de la Basílica, obra del escultor Oteiza. Giovanni Fallani, Presidente de la Comisión Central para el Arte Sacro en Italia escribe al Obispado de San Sebastián. Le comunica que será el Excmo. Ordinario Diocesano el que podrán tomar las decisiones de su competencia haciendo uso de los cánones 1164-1279.	2 p. Mecanografiado
	28 de marzo de 1963	José Sudupe , Vicario Capitular del obispado de San Sebastián, escribe a los P. Franciscanos remitiéndoles la carta que acaba de recibir de la "Pontificia Commissione Centrale per l' arte Sacra in Italia".	1 p. Mecanografiado
Doc. 22	17 de junio de 1955	Jaime Font i Andreu, Obispo de San Sebastián, escribe al M. R. P. Superior Provincial de la Provincia de Cantabria para comunicarle que se han recibido de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado, de Roma, la carta e informe que acompañan.	1 p. Mecanografiado
ARMARIO 5-CARPETA 22			
Doc. 3	16 de noviembre de 1961	Comunicado del Ministerio de Educación Nacional, correspondiente a la Dirección General de Bellas Artes. En él se explica que se reserva la sala de exposición del Paseo de Calvo Sotelo (Madrid), del 16 al 31 de marzo próximos, para la celebración de la exposición de los bocetos relacionados con el concurso nacional para la terminación de las obras del ábside de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu.	1 p. Mecanografiado
Doc. 4	18 de febrero de 1962	Remigio Mendiburu escribe al P. Goitia para decirle que recibió una carta pidiendo la cesión de su obra para una exposición en San Sebastián, que tendrá lugar después que en Madrid y en el propio Santuario. Él accede gustoso a prestarla.	1 p. Manuscrito
	4 de febrero de 1962	Carta de la Propiedad a los artistas participantes solicitando la cesión de su obra para una exposición en San Sebastián y en el propio Santuario.	2 p.

Doc. 6	16 de marzo de 1962	<p>Fallo del Jurado, para el Concurso nacional para la terminación del ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Reunido en Madrid, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, y formado por los 13 miembros: Agapito Fernández Alonso. José Manuel Aguilar, O. P. Modesto López Otero. Enrique Lafuente Ferrari. El pintor Daniel Vázquez Díaz. El pintor Godofredo Ortega Muñoz. El pintor Francisco Cossio. El escultor Eduardo Chillida Juantegui. El arquitecto Ramón Vázquez Molezun. El arquitecto Francisco Javier Sáenz Oíza. El arquitecto Luis Laorga. El arquitecto Luis Alustiza. El Provincial de los franciscanos de Cantabria u otro que él nombre en su representación.</p> <p>Tras fallar a favor de Lucio Muñoz, se elevó un voto a fin de que las autoridades competentes reactiven la terminación de la fachada, obra encomendada a Jorge Oteiza.</p>	
Doc. 7	S. f.	<p>Se exponen los miembros del jurado calificador del Concurso Nacional para la terminación del ábside de la Basílica que aparecen citados en el documento anterior. Aunque aquí no aparecen citados los pintores Daniel Vázquez Díaz y Francisco Cossio. En él se pide la resolución del problema de la terminación de la fachada de la Basílica, obra encomendada a Jorge Oteiza.</p>	2 p. Manuscrito
Doc. 8	8 de mayo de 1962	<p>Fr. José Manuel de Aguilar escribe al R. P. Goitia. Ha hablado con el Nuncio, que le pidió detalle del concurso. Le comunica que la Real Academia de San Fernando había mandado un escrito disintiendo de la solución de Lucio Muñoz. Consideraban de poca calidad artística su trabajo, decía que atacaba, no desde el punto religioso, sino estético. Su posición va a ser pasar el asunto a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Guipúzcoa. Defiende la obra de Lucio Muñoz y se presta a hablar con dicha Comisión si fuese necesario. Recomendaba anticiparse y visitar al Obispo con algún miembro del Jurado.</p>	4 p. Mecanografiado

	S. f. [Las bases se publican el 2 de junio de 1961]	Bases del Concurso para la terminación del ábside de la Basílica. Las dos primeras páginas resumen la Historia del Santuario y de la Nueva Basílica y la importancia del tema en el interior de la Basílica. Se indica la solución que puede ser pictórica, escultórica y se pueden valorar otras soluciones. Las dos últimas páginas establecen las bases y los miembros del Jurado entre los que se cita a Oteiza, aunque finalmente el escultor no formará parte de él.	4 p. Mecanografiado
Doc. 9	29 de abril de 1962	Contrato firmado entre Lucio Muñoz y Fr. Benito Mendía para la decoración del ábside, tras Concurso Nacional fallado el 16 de Marzo de 1962.	3 p. Mecanografiado
Doc. 14	29 de octubre de 1962	El Vicario General del Obispado de San Sebastián escribe al P. Aranguren y le agradece la invitación a la inauguración del ábside de la Basílica y comenta que ha leído "El Diario Vasco" del día de hoy y señala que los proyectos no admitidos [Se refiere concretamente a Oteiza] no deben ser reconsiderados sin antes consultarle a Roma.	1 p. Manuscrito
	27 de octubre de 1962	El Gobernador Civil y Jefe provincial del movimiento de Guipúzcoa escribe al P. Aranguren para agradecerle la invitación a la inauguración de las pinturas del ábside de la Basílica, pero lamenta no poder asistir. Les felicita por su finalización y considera que es el anuncio de otras obras que completarán el magnífico conjunto de la Basílica.	1 p. Mecanografiado
ARMARIO 5-CARPETA 26			
Doc. 5	S. f. [fecha cercana al 30 de agosto de 1955]	Comunicado del Santuario de Aránzazu informando que el día 30 de agosto será bendecida y abierta al culto la Nueva Basílica de Aránzazu. El Papa Pío XII ha concedido su año Jubilar que se inicia el 30 de agosto de 1955 y será clausurado el 9 de septiembre de 1956.	1 p.
ARMARIO 5-CARPETA 104			

ARMARIO 5-CARPETA 104

Doc. 8	10-14 de agosto de 1954	Contrato firmado para la ejecución y desarrollo de la estatuaría, de una parte el Muy Rvdo. Padre Fr. Julio Egiluz en representación de la Provincia Franciscana de Cantabria y los Arquitectos Sres. D. Damián Lizaur, D. Luis Laorga Gutiérrez y D. Francisco Javier Sáenz de Oíza y de otra el escultor Jorge Oteiza. Está firmado por el Guardián Fr. Pedro Aranguren, Fr. Silvestre Larrañaga, y Jorge Oteiza.	2 p. Contrato mecanografiado con correcciones manuscritas
	21 de diciembre de 1953	Recibí con la cantidad económica percibida por Oteiza en esa fecha, y declarando las cantidades económicas que ha recibido en anteriores ocasiones.	1 p. Mecanografiado
	25 de marzo de 1954	Recibí con la cantidad económica a cuenta de los trabajos de escultura que han contratado.	1 p. Mecanografiado
Doc. 9	1 de noviembre de 1954	Contrato para la decoración pictórica del ábside. De una parte el Rvdo. P. Pedro Aranguren, Guardián del Santuario, y los Arquitectos Sres. D. Francisco Javier Sáenz Oíza y D. Luis Laorga Gutiérrez , y de otra el pintor D. Carlos Pascual de Lara acuerdan establecer las cláusulas del contrato para ejecutar y desarrollar la decoración pictórica del ábside.	1 p. Mecanografiado
Doc. 10	1 de agosto de 1956	Boletín oficial del obispo de San Sebastián. Junta Nacional Asesora de Arte Sagrado. Se citan los nuevos nombres de los cargos asesores que constituyen dicha Junta.	1 p. Mecanografiado
Doc. 11	3 de enero de 1959	El Obispo de San Sebastián escribe al P. Provincial Benito Mendía diciendo que le parece bien la constitución de un jurado que dictamine sobre los bocetos para la decoración del ábside y que no estima incluir un representante suyo en el jurado, ya que podrían inducirle a prescindir del asesoramiento de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, creada para tal fin. Añade que el jurado estará compuesto por personas capacitadas y conformes a las normas pontificias sobre el Arte en los templos.	1 p. Mecanografiado

	2 de noviembre de 1960	En ambas cartas el P. Provincial Benito Mendía se dirige al Obispo de San Sebastián para comunicarle que ve necesario convocar un concurso nacional para la decoración del ábside de la Basílica y cree que una buena solución sería que un representante de la Comisión de Arte Sacro formase parte del Jurado. Le ruega designe a una persona competente que en nombre suyo, forme parte del jurado.	3 p. Mecanografiado
Doc. 12	15 de enero de 1959	Carta escrita de Fr. Benito Mendía al Obispo de León. Piden asesoramiento para resolver el problema de la terminación del ábside de la Basílica de Aránzazu. Comentan que han decidido hacer una reunión previa al concurso para estudiar las posibles soluciones (pintura, escultura, pintura y escultura). Le ruega acepte la presidencia de la reunión que quieren celebrar.	4 p. Mecanografiado
	19 de enero de 1959	Luis Almarcha, Obispo de León responde al P. Provincial Benito Mendía que la resolución de los problemas concretos pertenece a las Juntas Diocesanas con sus prelados, y que son esas Juntas, las que deben acudir a la Junta Nacional si necesitan asesoramiento.	2 p. Mecanografiado

ARMARIO 5 (2ª serie) -CARPETA 1

<p>Doc. 1 Se compone de varios bloques. Se detallan según los epígrafes de este primer documen to.</p>	<p>RESUMEN DE LOS GASTOS : OBRAS DE LA BASÍLICA : 1968 – 1969 Y 1972</p> <p>A) LOS APÓSTOLES : 2.073.119'05</p> <p>1 – Artistas..... 1.825.000</p> <p>2 – Manolo (Sacador de puntos)..... 170.000</p> <p>3 – Bloque la Piedad..... 51.061'05</p> <p>4 – Seguros..... 27.058</p> <p>B) TERMINACIÓN DE LAS TORRES: 504.342'68</p> <p>1 – Piedras punta de diamante..... 120.545</p> <p>2 – Cantería (Vicuña)..... 383.797'68</p> <p>C) TRABAJOS COMPLEMENTARIOS: Construcciones Ugarte 204.001'33</p> <p>D) ARREGLO DEL TEJADO: 113.601</p> <p>- Construcciones Ugarte..... 52.397</p> <p>- Arrázola..... 61.204</p> <p>E) MEJORAS EN EL INTERIOR : Construcciones Ugarte: 318.096'23</p> <p>- Puertas</p> <p>- Confesionarios</p> <p>- Altares, etc.</p> <p>F) VIDRIERAS, etc, 1972 132.451'27</p> <p><u>SUMA TOTAL</u>..... 3.345.611'56 PTS.</p> <p><u>TOTALMENTE LIQUIDADO</u></p> <p>(Cfr. Carpeta)</p> <p>Aránzazu / Marzo / 1973</p>
	<p>DETALLE DE LOS PUNTOS:</p> <p>A) LOS APÓSTOLES :</p> <p>1 – Artistas</p> <p>2 – Manolo (Sacador de puntos)</p>

	14 de junio de 1969	Recibi firmado por Manuel Moreno Gutiérrez justificando que ha percibido del M.R.P. Provincial de los P.P. Franciscanos de Cantabria la cantidad económica correspondiente, en compensación de los trabajos complementarios realizados en las esculturas de los Apóstoles.	1 p. Mecanografiado
	2 de noviembre de 1968	Recibi firmado por Jorge Oteiza, como responsable directo del revestimiento artístico de la fachada del la Basílica de Aránzazu, justificando que ha recibido de los PP. Franciscanos la cantidad económica correspondiente [que coincide con el punto 9.a. del contrato definitivo].	1 p. Mecanografiado
	30 de noviembre de 1968 31 de diciembre de 1968 31 de enero de 1969 28 de febrero de 1969 30 de marzo de 1969 30 de abril de 1969 31 de mayo de 1969	Recibi firmado por Jorge Oteiza, como responsable directo del revestimiento artístico de la fachada del la Basílica de Aránzazu, justificando que ha percibido de los PP. Franciscanos las cantidades económicas correspondientes [que coinciden con lo descrito en el punto 9.b. del contrato definitivo].	7.p Mecanografiado
	22 de mayo de 1969	Recibi firmado por Jorge Oteiza, como responsable directo del revestimiento artístico de la fachada del la Basílica de Aránzazu, justificando que ha recibido de los PP. Franciscanos la cantidad económica correspondiente [que coincide con el punto 9.c. del contrato definitivo].	1 p. Mecanografiado
	30 de junio de 1969 31 de julio de 1969 31 de agosto de 1969	Recibi firmado por Jorge Oteiza, como responsable directo del revestimiento artístico de la fachada del la Basílica de Aránzazu, justificando que ha percibido de los PP. Franciscanos las cantidades económicas correspondientes [que coinciden con lo descrito en el punto 9.b. del contrato definitivo].	3 p. Mecanografiado

	31 de octubre de 1969	Recibí firmado por Jorge Oteiza, como responsable directo del revestimiento artístico de la fachada de la Basílica de Aránzazu, justificando que ha recibido de los PP. Franciscanos la cantidad económica correspondiente [que coincide con el punto 9.d. del contrato definitivo].	1 p. Mecanografiado
	2 de noviembre de 1968	Contrato definitivo para el revestimiento de la fachada. De una parte el P. Fr. Juan Zubieta, en representación de la Provincia Franciscana de Cantabria, y de otra, Jorge Oteiza. [Ver Arm 5- 2ª serie- Carp 1- Doc 3].	4 p. Mecanografiado
	4 de octubre de 1968	Jorge Oteiza escribe al P. Goitia comentando un pequeño aumento en la partida presupuestaria del sacador de puntos; Manolo Moreno. Y añade: "En resumen, a primeros de noviembre estaríamos en Aránzazu, a fines de mayo las piedras colocadas en su sitio y probado en su sitio el modelo para la fundición, y a fines de agosto construida la obra".	1 p. Mecanografiado
	8 de octubre de 1968	El P. Goitia escribe al Sr. Secretario de Aránzazu. "No es muy fuerte el cambio, pero algo difiere. [...] En la próxima hablaremos para redactar definitivamente el contrato".	2 p. Manuscrito
	A) LOS APÓSTOLES : 3 – Bloque de Piedad		
	21 de junio de 1969	Recibí firmado por Manolo Moreno con la cantidad económica recibida en compensación por los trabajos en las esculturas de la Piedad.	1 p. Mecanografiado

14 de junio de 1969	Contrato firmado. Reunidos de una parte el R. P. Carlos Gastesi en representación del M. R. P. Provincial y de otra don Manuel Moreno Gutiérrez, convienen y acuerdan: 1 – La cantidad económica que recibirá Manuel Moreno por su trabajo en el grupo de la Piedad. 2 – Que contará con dos ayudantes canteros contratados por la propiedad. 3 – Que se mantiene la fecha de la terminación de la obra, señalada en el contrato general con el Sr. Oteiza.	1 p. Mecanografiado
	Recibí firmado por Manolo Moreno con la cantidad económica recibida por los trabajos en las esculturas de la Piedad.	1 p. Mecanografiado
S. f.	Nota manuscrita en la que se indica: <u>Acuerdo tomado en Capítulo (1955).</u> Acatamiento a la decisión de la Comisión Pontificia. <u>Junta Definitoria 27 de mayo 1958.</u> Información del M. R. P. Provincial [ilegible] y un detenido cambio de impresiones. Sobre las pinturas del ábside en la Nueva Basílica de Aránzazu, que han quedado sin ejecutar tras el fallecimiento en febrero último de D. Carlos Pascual de Lara.	1 p. Manuscrito
21 de julio de 1969	Ingemar S.A. Mármoles y granitos de Usurbil (Guipúzcoa). Carta indicando que adjuntan factura. "Suministro de bloques de mármol Negro Marquina".	1 p. Mecanografiado
10 de julio de 1969	Ingemar S.A. Mármoles y granitos de Usurbil (Guipúzcoa). Factura: NEGRO MARQUINA: Bloque nº 12.577 de 2,07 x 1,15 x 1,05 metros. Total metros: 2,498. 40% por medida fija. NEGRO MARQUINA: Bloque nº 12.506 de 2,68 x 1,20 x 0,73 metros. Total metros: 2,347. 40% por medida fija. Se adjunta la orden de pago de los PP. Franciscanos. [Se corresponde con los dos bloques de piedra que conforma la Piedad].	1 p. Mecanografiado

8 de agosto de 1969	Ingemar S.A. Mármoles y granitos de Usurbil (Guipúzcoa). Factura: NEGRO MARQUINA: Un bloque de 1,55 x 1,37 x 0,55 metros. Total metros: 1,167.	1 p. Mecanografiado
A) LOS APÓSTOLES : 4 – Seguros (Notas de gastos referentes a seguros).		
B) TERMINACIÓN DE LAS TORRES. 1 – Piedras punta de diamante 2 - Cantería		
30 de junio de 1969	Ureche S.R.C. mármoles y piedras del País y extranjeros Oyarzun,(Guipúzcoa). Factura: “Por 120 piezas Piedra de Lástur, punta de diamante, labra rústica, de: 0,60 x 0,48 x 0,48 metros”.	1 p. Mecanografiado
2 de septiembre de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: “Liquidación correspondiente al mes de Agosto de 1969. Trabajos de Cantería”. Realizan los oficiales Modesto y Paco.	1 p. Mecanografiado
6 de agosto de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: “Liquidación correspondiente al mes de julio de 1969. Trabajos de Cantería”. Realizan: Javier. Oficiales: Modesto, Paco, Baltasar y Francisco Peón: Antonio.	1 p. Mecanografiado
2 de junio de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: “Liquidación correspondiente al mes de junio de 1969. Trabajos de Cantería”. Realizan: Javier. Oficiales: Modesto, Paco, Baltasar y Francisco Peones: Antonio y Fidel.	1 p. Mecanografiado
10 de junio de 1969	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: “Por afilar y templar punteros; por alargar 1 bufarda y afilar 4 dientes; por empalmar 60 cm. a una estrella de acero”.	1 p. Mecanografiado
6 de marzo de 1969	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: “Por afilar y templar punteros y gradinas”.	1 p. Mecanografiado

9 de abril de 1969	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Por afilar y templar punteros. Por afilar 4 gradinas. Hacer 2 estrellas. Alargar 2 estrellas y afilar. Hacer 5 gradinas nuevas de media luna y 3 cinceles".	1 p. Mecanografiado
23 de junio de 1969	Ureche S.R.C. mármoles y piedras del país extranjero. Oyarzun (Guipúzcoa). Factura: "Tableros de mármol ALBIRROSA [dimensiones largo x ancho x grueso] 3 de 2,90 x 1,21 x 0,05. Total metros 10,527 1 de 2,90 x 1,17 x 0,05. Total metros 3,393 1 de 2,09 x 1,20 x 0,05 Total metros 3,408".	1 p. Mecanografiado
25 de marzo de 1969	Ureche S.R.C. mármoles y piedras del país extranjero. Oyarzun (Guipúzcoa). Factura: "Por 120 piezas de LASTUR puntas de diamante, labra rústica de 0,90 x 0,48 x 0,48 metros. VARIANTE: Por 120 piezas de LASTUR punta diamante, labra rústica de 0.60 x 0,48 x 0,48 metros".	1 p. Mecanografiado
7 de abril de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de marzo de 1969. Trabajos de Cantería. Oficial: Javier. Se añade el material empleado: -12 sacos de escayola -2 compases -2 botes de pegamento Akelit".	1 p. Mecanografiado
5 de diciembre de 1968	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Por afilar punteros y hacer un punzón para compresor. Construcción de 6 compases nuevos con acero. Construcción de 30 chavetas".	1.p Mecanografiado
11 de diciembre de 1968	Herramientas neumáticas M.A.R. Pasajes (Guipúzcoa). Factura: "1 máquina de abujardar".	1p. Mecanografiado
23 de enero de 1969	Herramientas neumáticas M.A.R. Pasajes (Guipúzcoa) Factura: "1 martillo tipo C-3 de 1 y 3 bocas de bujarda".	1 p. Mecanografiado

9 de enero de 1969	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Por afilar punteros, por hacer 3 escuadras, por afilar martillos, por hacer 6 cinceles nuevos para compresor y por hacer punteros".	1.p Mecanografiado
6 de febrero de 1969	Ramón Santa Cruz Beloqui. Construcciones metálicas-herrería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Por hacer 2 bufardas, por afilar punteros y por hacer 2 compases".	1 p. Mecanografiado
4 de noviembre de 1968	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "PRESUPUESTO por horas, oficial y ayudante".	1 p. Mecanografiado
[1968]	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de noviembre de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial, ayudante y Javier.	1 p. Mecanografiado
Diciembre de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de diciembre de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial, ayudante y Javier.	1 p. Mecanografiado
Enero de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de enero de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial, ayudante y Javier.	1 p. Mecanografiado
S. f.	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Herramientas. Por preparar una estufa, material y electrodos".	1p. Mecanografiado
4 de marzo de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de febrero de 1969. Trabajos de Cantería. Oficial, ayudante y Javier. Relación de facturas de distintos materiales y preparación de herramientas, según detalle adjunto".	1 p. Mecanografiado

7 de abril de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de marzo de 1969. Trabajos de Cantería. Oficial y Javier. Material empleado: 12 sacos de escayola, 2 compases y 2 botes de Pegamento Akelit".	1 p. Mecanografiado
7 de mayo de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de abril de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial y Javier.	1 p. Mecanografiado
2 de junio de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de abril de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial y Javier. Material empleado: 4 sacos de escayola.	1 p. Mecanografiado
2 de septiembre de 1969	Javier Vicuña. Mármoles y cantería. Oñate (Guipúzcoa). Factura: "Liquidación correspondiente al mes de abril de 1969. Trabajos de Cantería". Oficial Francisco y Baltasar. Peón Antonio y Javier.	1 p. Mecanografiado
C) TRABAJOS COMPLEMENTARIOS :		
31 de diciembre de 1968	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES – Sr. OTEIZA – Cobertizo para trabajo del Sr. Oteiza.	1 p. Mecanografiado
30 de agosto de 1969	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "4 viajes de piedra de Lástur correspondiente a los días 6 Y 12 de mayo y 16 de julio".	1 p. Mecanografiado
	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES. 10 horas de trabajo camión y peones".	1 p. Mecanografiado
	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES. 97 Kg. de doble I".	1 p. Mecanografiado
	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES. Descargando piedra".	1 p. Mecanografiado

		Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES. 40 piezas de hierro con un diámetro de 10 de 1,50 metros manipulado".	1 p. Mecanografiado
	31 de diciembre de 1969	Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "APÓSTOLES: Relación de materiales: Sacos de Portland, sacos de yeso, arena, grava, ladrillos, tornillos, abrazaderas, uniones galvanizadas, codos, manguitos, llave compuerta, tetinas de metal, soldaduras de estaño y plata, llaves de paso lisas, unión metal, té galvanizada, pieza para acoplar al martillo compresor, llaves para aire comprimido con racores para manguera, varilla roscada, tuercas, puntas, cortar 86 piezas de pletina y espárragos, pletina, tornillos, abrazaderas, tuercas, piezas de Roc, tornillo con tuerca, material de pino para calzos, varilla redonda de 6, alambre recocido y portes".	1 p. Mecanografiado
D) ARREGLO DEL TEJADO			
(Notas de gastos referentes al arreglo del tejado).			
E) MEJORAS EN EL INTERIOR			
(Notas de gastos referentes al interior; puertas, altares, gradas, confesionarios, tejado, etc.)			
	31 de diciembre de 1969	1968-1969 Construcciones "Ugarte". Oñate (Guipúzcoa) Factura: "Colocación de piedra negro Marquina en remate de puertas. 1969: Puertas, altares, gradas, confesionarios".	1 p. Manuscrito
Doc. 1	30 de enero de 1970	Carta escrita por Néstor Basterrechea al P. Provincial. Les informa de que tendrán que responder ante un tribunal judicial por todos los daños y perjuicios que le han causado. Exige una respuesta después de que se borrarán sus pinturas murales sin motivo. Se adjunta también el Informe en torno a la carta que Néstor Basterrechea envió al Provincial el 4 de julio de 1969.	4 p. Mecanografiado
Doc. 3	28 de mayo de 1968	Informe secreto presentado a la Comisión Provincial del Centenario. Firmado por el P. Goitia. Incluye el proyecto de contrato al que llegaron con Jorge Oteiza el 30 de abril de 1967.	4 p.

	S. f. [ca. abril de 1967]	Borrador del Contrato Definitivo (un anteproyecto...). No aparecen las partes que lo establecen, ni está firmado. Únicamente se detallan las cláusulas del contrato y los plazos para el desarrollo de la estatuaría de la Fachada por parte de Jorge Oteiza.	3 p. Mecanografiado
Doc. 13	2 de noviembre de 1955	Carta de Oteiza a P. Xavier de Eulate. Se alegra de que esté definiendo las vidrieras, pero se lamenta de la situación y de que nada se cumpla. Continúa haciendo bocetos en un taller que le ha facilitado Juan Huarte en Nuevos Ministerios.	2 p. + sobre
	21 de octubre de 1965	Postal de Oteiza felicitando por su cumpleaños a Fr. Vicente Albazábal. La postal es una imagen del modelo en yeso del Friso de los Apóstoles.	1p. Manuscrito
A-31-7			
		Álbum de fotografías. Algunas relacionadas con la anterior Iglesia de Aránzazu y la construcción de la Nueva Basílica.	
A-31-16			
		Álbum de fotografías. Algunas relacionadas con la construcción de la Nueva Basílica, la fachada vacía, la fachada concluida y el paisaje de Aránzazu.	
A-31-17			
		Álbum de fotografías. Algunas relacionadas con la construcción de la Nueva Basílica.	
B-17-6-17			
	17 de febrero de 2001	Emotiva carta de Bitoriano Gandiaga unos días antes de su fallecimiento. Le pide como favor que una imagen de la escultura "El Milagro" pudiese estar en un espacio exterior de la Basílica. [Jorge llamó al Guardián de Aránzazu para que recogiese y entregase al P. B. Gandiaga un pequeño ejemplar en bronce de la escultura "El milagro"].	5 p. Manuscrito
B-23-2-4			
(1)	27 de diciembre de 1983	Fr. José A. Garate escribe al P. Eusebio Unzuurrungaza, comenta que Jorge Oteiza quiere dejar todo el material artístico en Aránzazu.	1 p. Mecanografiado

(2)	13 de febrero de 1997	Juan Huarte, presidente del Patronato de la Fundación Museo Jorge Oteiza escribe al P. Guardián para comunicarle el deseo de Jorke Oteiza de hacer una reproducción en bronce de dos de los apóstoles del Friso, más concretamente de Pedro y Pablo, para su posterior colocación en el proyecto de la Fundación Jorge Oteiza, cuyo proyecto correrá a cargo de Sáenz de Oíza. Indica que el fundidor será Capa.	1 p. Mecanografiado
(3)	Mayo de 1992	Informe de la Diputación de Guipúzcoa sobre el estado de conservación de la fachada de Aránzazu. Mayo 1992.	
(4)	21 de octubre de 1998.	Artículos de prensa relacionados con la Basílica de Aránzazu.	
(5)	27 de marzo de 1988.	Artículos de prensa relacionados con la Basílica de Aránzazu.	
B-26-4-4			
(1)	Octubre de 2009.	Diagnosis, Estudio previo y propuesta de intervención en el Apostolado y Piedad del Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa). Tomo I. PETRA, S. Coop. Octubre 2009.	
Archivo de Aránzazu. Libro XLVII. N.1			
N. 1		25 artículos de prensa y revista inventariados.	

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Contiene la bibliografía crítica referenciada en el texto, la bibliografía consultada y la correspondiente a otros autores relacionados con la investigación.

Adorno, W. Theodor

– *Teoría Estética*. Taurus, Madrid, 1986.

Aguilera Cerni, Vicente

– *Posibilidad e imposibilidad del Arte*. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1973.

Aguilera Cerni, Vicente; González Robles, Luis; Fernández del Amo, José Luis

– *Ángel Ferrant* [cat.], Galería Neblí, Madrid, 1961.

Aguirretxe Azpillaga, Eugenio

– *Arantzazu– ko ama birjiñaren bederatziurrena*. Editorial Franciscana Aránzazu, Oñati, 1955.

– *Arantzazu'ra errones...* Itxaropena, Zarautz, 1956.

Agustín Elustondo, Fr José

– “Centenario de la Coronación 1886-1986. Once Fotos Para 100 Años De Aránzazu”. *Revista Aránzazu* n.º 650, Abril 1986, pp. 20-24.

Albrecht, Hans Joerg

– *Escultura del siglo XX. Conciencia del espacio y configuración escultórica*. Blume, Madrid, 1981.

Alcolea, Santiago; Joan Sureda

– *El Románico catalán. Pintura*. Editorial Juventud, Barcelona, 1975.

Alix, Josefina

– “La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Almendros, Nuria

– “Lucio Muñoz”. *Formas Plásticas*, n.º 27, 1988.

Alonso del Val, Miguel Ángel

- “Miradas que peregrinan: a Santiago desde Aránzazu”. *Revista de Arquitectura*, n.º 7, 2005, pp. 53-60.
- “Arte y Arquitectura en el Santuario de Arantzazu”. *El Santuario De Arantzazu/Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, pp. 84-142.

Alonso del Val, Miguel Ángel; Rufino Hernández Minguillón

- *Proyecto de renovación de Arantzazu: Gandiaga topagunea misterioa*. AH, Pamplona, 2005.

Altuna, Jesús y Otros

- *Arte Vasco*. Erein, San Sebastián, 1982.

Álvarez Martínez, M^a Soledad

- *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980: medio siglo de una escuela vasca de escultura*. Donostia-San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa - Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintziala, 1983.
- *Julio Beobide* Fundación Kutxa. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia-San Sebastián, 1991.
- *Escultura Vasca en la colección Kutxa/ Euskal Eskultura Kutzaren bilduman*. Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2000.

Amézaga, Elías

- *Consejos a un recién muerto*. Sendo, Bilbao, 1964.

Amón, David

- “Aránzazu como icono del Vanguardismo”. *Monumentos inevitables: Santuario de Nuestra Señora de Aranzazu*, 9 julio 2008, p. 8.

Amón, Santiago

- “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz”. *Nueva Forma*, n.º 58, noviembre 1970.
- *Lucio Muñoz*. Dirección General del Patrimonio artístico y cultural. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1974.
- “Ángel Ferrant y el GATEPAC”, *Nueva Forma*, n.º 33, 1968.

Anasagasti, Fray Pedro de

- *Florechillas de la Virgen de Aránzazu*. Aránzazu, Oñate, 1952.
- *Aránzazu: Paisaje, Historia, Tradición*. Gráficas Ellacuria, Bilbao, 1955.
- *La Basílica de Aránzazu*. Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Bilbao, 1955.

- *Aránzazu: Paisaje, Historia, Tradición, Basílica*. Editorial Franciscana Aránzazu, Oñati, 1955.
- *La Basílica de Aránzazu*. Editorial Franciscana Aránzazu, Oñati, 1963.

Angulo Barturen, Javier

- *Ibarrola ¿un pintor maldito? : Arte Vasco de Postguerra, 1950-1977, De Aránzazu a la Bienal de Venecia*. L. Haranburu, Donostia-San Sebastián, 1978.

Ara Gil, Clementina Julia

- “Escultura”. *Historia del Arte de Castilla y León*. Volumen 3: Arte Gótico. Ámbito ediciones, Valladolid, 1994, pp. 219-328.

Areán, Carlos

- “El problema de la integración de las Artes”. *Nueva Forma*, n.º 15, 1976.

Argan, Giulio Carlo

- *El Arte Moderno. 1770/1970 (2 Vol.)*. Fernando-Torres, Valencia, 1975.

Arnaiz, Ana, Jabier Elorriaga; Xabier Laka

- “Síntesis de las artes: una utopía de la Modernidad y el escultor Jorge Oteiza”. *Art & Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais* 01, Junio 2014, pp. 136-152.

Arnaiz, Ana; Iskandar Rementeria

- “Saber de escultor entre el arte y la ciudad”. *Art & Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais* 01, Junio 2014, pp. 153-171.

Arnaldo, Javier, et al.

- *Ángel Ferrant*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, Madrid, 1999.

Arribas, Maria José

- *Cuarenta años de Arte Vasco, 1936-1977. Historia y Documentación*. Erein, San Sebastián, 1979.

Arteche Aramburu, José de

- *Camino y horizonte*. Gómez, Pamplona, 1960.

Atxaga, Bernardo

– “Cromlech de seis papelitos”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Azúa, Félix de

– *Diccionario de las artes*. Anagrama, Barcelona, 2002.

Azurmendi, Joxe

– «Arantzazu, sociedad y cultura”. *El Santuario de Arantzazu/ Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, p. 40.

Bagüés, Jon

– *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1979.

Barañano, Kosme María y otros

– *Arte en el País Vasco*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

Barañano, Kosme María

– *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco, Donostia-San Sebastián, 1990.

Barañano Letamendia, Kosme M^a de; González de Durana, Javier; Juaristi, Jon

– *Arte en el País Vasco*. Cátedra, Madrid, cop. 1987.

Basterrechea, Néstor

– “95, j. o”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

– *Crónica errante y una miscelánea*. Alberdania, Irún, 2006.

Begoña, Ana de; Beriain, M^a Jesús

– *Joaquín Lucarini: escultor*. Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1985.

Bergson, Henri

– *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999.

– *Lecciones de estética y metafísica*. Siruela, Madrid, 2012.

Bermejo, Álvaro

– “Jorge Oteiza, la cultura del Cielo. “Ha habido tres ciclos de 30 años: Cézanne, Picasso y Oteiza””. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Bernal Araluce, Carlos

– “A la vanguardia del arte sacro”. *Vida vasca*, n.º 38, 1961, pp. 81-87.

Biaín Ugarte, Juan; Ozcoidi Echarren, Eduardo; Alonso del Val, Miguel Ángel

– “Proceso constructivo de la Nueva Basílica de Arantzazu”. *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. 26-29 octubre 2011, Santiago. Instituto Juan de Herrera, Madrid, 2011, pp. 133-143.

Bocchi, Renato

– *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*. Gangemi Editore, Roma, 2009.

Bonet, Juan Manuel

– “Resurgir del hierro en los años cincuenta”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Bozal Fernández, Valeriano

– *España. Vanguardia artística y realidad Social: 1936-1976*. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

– *La construcción de la vanguardia (1850/1939)*. Visor, Madrid, 1978.

– *Pintura y escultura españolas del siglo XX. 1939-1990*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

– *Arte del s. XX en España*. Espasa Calpe, Madrid, 1995.

– *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1. Visor, Madrid, 1999.

Brüderlin, Markus (ed.)

– *Arquiescultura. Diálogos entre la Arquitectura y la Escultura desde el siglo XVIII hasta el presente*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2005.

Burke, Edmund

– *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, Madrid, 1987.

Calle Iturrino, Esteban

– “El escultor Lucarini”, en *Vizcaya*, n.º 21, Bilbao, 1963.

Calvo Serraller, Francisco

- *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Fundación Santillana, Madrid, 1985.
- *Escultura española actual*. Fundación Lugar, Madrid, 1992.
- “La caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XX”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Camin, Joaquín Rubio

- *MEAC, Museo Español de Arte Contemporáneo: Catálogo*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.

Camón Aznar, José

- *El escultor Juan de Ancheta*. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1943.
- “El monumento al «prisionero político desconocido»”. *ABC*, 2 de agosto de 1953, pp. 8-9.

Canto Rubio, Juan

- *Símbolos del Arte Cristiano*. Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1985.
- *La Iglesia y el Arte*. Encuentro Ediciones, Madrid, 1987.

Castaño, Adolfo

- *Conversación con Lucio Muñoz*. Rayuel, Madrid, 1977.

Cirlot, Juan Eduardo

- *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid, 1997.

Combalá, Victoria

- “El arte conceptual en España. Escultores minimalistas, povera y otras derivaciones en los ochenta”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Cruz, San Juan de la

- *Obras de San Juan de La Cruz, Doctor De La Iglesia*. Apostolado de la Prensa, Madrid, 1954.
- *Vida y Obras de San Juan de La Cruz*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1960.
- *Poesía y Prosas*. Alianza, Madrid, 1982.
- *Poesía completa*. Taurus, Madrid, 1983.
- *Cántico Espiritual, Poesías*. Alhambra, Madrid, 1985.

Delgado Orusco, Eduardo

– *Entre el Suelo y el Cielo. Arte y Arquitectura sacra en España, 1939-1975*. Fundación Institución Educativa SEK, Madrid, 2006.

Dupré, Louis

– *Simbolismo religioso*. Herder, Barcelona, 1999.

Duque, Félix, et al.

– *Heidegger y el Arte de verdad*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2005.

Egaña, Xabier

– *Der Franziskaner-Maler Xabier Egaña: Kunst Aus Dem Kloster Aránzazu*. Münster, 1979.

Elustondo, José Agustín; Villarejo Garaizar, Antonio

– *Santuarios Marianos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1999.

Eraso, Paula

– *Escultura española 1900/1936*. Ministerio de Cultura, 1985.

– “Vanguardia y Oteiza. Memoria de licenciatura”. Universidad Central de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Barcelona, Septiembre 1987.

Faerna García Bermejo, José María

– *Kasimir Malévich*. Polígrafa, Barcelona, 1995.

Ferrant, Ángel

– *Ángel Ferrant*. Aldus, Madrid, 1961.

– *Ángel Ferrant 1891-1961*. Galería Juan Mas, Barcelona, 1976.

Feuerbach, Ludwig

– *Pensamientos sobre Muerte e Inmortalidad*. Alianza, Madrid, 1993.

– *La esencia del Cristianismo*. Trotta, Madrid, 1995.

– *La Esencia de la Religión*. Páginas de Espuma, Madrid, 2005.

Fischer, Ernst

– *La necesidad del Arte*. Península, Barcelona, 1963.

Frank, Waldo

– *España Virgen. Escenas del Drama Espiritual de un gran pueblo*. Zig Zag, Santiago de Chile, 1941.

Frazer, James George

– *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Fondo de Cultura Económico, México, 1969.

Fullaondo Errazu, Juan Daniel

– *Artistas religiosos contemporáneos. Fisac*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972.

– *Composición de lugar. La arquitectura entre el Arte y la Ciencia*. Hermann Blume, Madrid, 1990.

– *Laocoonte crepuscular. Conversaciones en torno a Eduardo Chillida*. Kain, Madrid, 1991.

– *Escritos críticos*. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro: Marea Libros, Bilbao, 2007.

Gandiaga, Bitoriano

– “Pelay Orozco Arantzazun”. *Revista Aránzazu* n.º 781, 1998.

– “Los Apóstoles y La Piedad. ¿Por qué 14 apóstoles?” *Arantzazu. Monográfico. Jorge Oteiza Arantzazun* 896, 2008.

García Marcos, Juan Antonio

– *Eduardo Chillida : el hombre y su obra : una encrucijada en el espacio: Chillida-Leku*. Txertoa, Donostia-San Sebastián, 2005.

Garrido, Javier

– “Centro de Espiritualidad”. *El Santuario De Arantzazu/ Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, p. 58.

Garrido, Javier , Elizegi, Antton

– *Arantzazu*. Franciscana Aránzazu, Oñati, 1987.

Gazapo, Darío; Concha Lapayese

– “Proyección cultural del paisaje de Aránzazu”. *Monumentos Inevitables: Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*. 11 julio 2008, pp. 23-25.

Giedion, Siegfried

– *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Dossat, Madrid, 1982.

– *El presente eterno: Los Comienzos de la Arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza, Madrid, 1986.

Giorgi, Rosa

– *Santos*. Electa, Valencia, 2002.

Gombrich, Ernst H

– *Historia del Arte*. Alianza, Madrid, 1981.

González, Marian

– “El regreso de Oteiza a Arantzazu”. *El Diario Vasco*, 12 de octubre de 1996, p. 54.

González de Durana, Javier

– *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu. Anteproyecto, proyecto y construcción (1950-55): Los cambios/ Arkitektura eta eskultura Arantzazuko Basilikan. Aurreproiektua, proiektua eta eraikuntza (1950-55): Aldaketak*. Apuntes de estética, Artium, Vitoria, 2006.

– “Basílica de Arantzazu. Mito y secreto”. *Revista Historia y Política*, n.º 15, 2006, pp. 147-170.

– “El proyecto de Arantzazu”. *Monumentos Inevitables: Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*, 9 julio 2008, pp. 3-6.

Guasch, Ana María

– *Arte e ideología en el País Vasco: 1949-1980*. Akal, Madrid, 1985.

Guigon, Emmanuel

– “Sobre algunos objetos inciertos”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Gullón, Ricardo

– *Ángel Ferrant*. Escuela de Altamira, Santander, 1951.

Gurpegui, Mikel G.

– *Herriarentzako eskulturak - esculturas para el pueblo : Tolosako Euskal Eskultura Garaikide Erakusketa Iraunkorra - Muestra permanente de escultura vasca contemporánea de Tolosa*. Centro de Iniciativas de Tolosa, Donostia-San Sebastián, 2007.

Gutiérrez Márquez, Ana M^a

– *Julio Beobide, un escultor del pueblo*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia-San Sebastián, 1979.

Hani, Jean

– *El simbolismo del templo cristiano*. Ed. Sofía Perennis, Barcelona, 1983.

Hegel, George W. F.

– *Introducción a la Estética*. Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1979.

Heidegger, Martin

– *Caminos del Bosque*. Alianza Editorial, Madrid, 1995.

– *¿Qué es Metafísica?*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

– *Observaciones relativas al Arte-La Plástica-El Espacio. El Arte y el Espacio*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2002.

Hierro, José

– “Caricatura”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Hildebrand, Adolf von

– *El Problema de la Forma en la obra de Arte*. Visor, Madrid, 1988.

Hofmann, Werner

– *La Escultura del siglo XX*. Seix Barral, Barcelona, 1960.

– *Los fundamentos del arte moderno*. Península, Barcelona, 1995.

Hurtado, Leopoldo

– *Espacio y tiempo en el arte actual*. Losada, Buenos Aires, 1945.

Intxausti, Joseba, et al.

– *El Santuario de Arantzazu/ Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007.

Intxausti, Joseba

- *Arantzazu. Euskal Santutegi bat XX. mendetan / Un Santuario Vasco en el Siglo XX*. Arantzazu, Oñati, 2001.
- “Quinientos años de historia”. *El Santuario de Arantzazu/ Arantzazuko Santutegia*. Diputación Foral de Gipuzkoa y FMR, Bologna, 2007, pp. 13-38.
- “Jorge Oteiza, más allá del mito. Entrevista con Miguel Ángel Alonso y Pedro Manterola”. *Arantzazu. Monográfico. Jorge Oteiza Arantzazun*, n.º 896, 2008.

Jung, Carl Gustav

- *Psicología y Religión*. Paidós, Buenos Aires, 1955.

Kandinsky, Vassily

- *De lo Espiritual en el Arte*. Labor, Barcelona, 1991.
- *De lo Espiritual en el Arte*. Paidós, Barcelona, 1996.

Kaperotxipi, Mauricio Flores

- *Arte Vasco. Pintura, escultura-dibujo y grabado*. Editorial Vasca Ekin, Buenos Aires, 1954.

Kortadi Olano, Edorta; Antton Elizegi

- *Arantzazu. Tradición y Vanguardia*. Serie Bertan, 3. Diputación Foral de Gipuzkoa. Departamento de Cultura y Turismo-Gipuzkoako Foru Aldundia. Kultura eta Turismo Departamentua, Donostia-San Sebastián, 1993.

Kortadi Olano, Edorta

- Xabier Egaña en su obra. De Aránzazu a Sorgintxulo. Catálogo De La Exposición De Xabier Egaña Que Tuvo Lugar el 11 De Abril Al 6 De Mayo De 1990 En El Museo De San Telmo De San Sebastián”.

Lessing, Gotthold Ephraim

- *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Folio, Barcelona, 2002.

Lizarralde, R. P. José Adrián de

- *Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*. Docharo de Urigüen, Bilbao, 1926.
- *Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Docharo de Urigüen, Bilbao, 1934.
- *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Aránzazu, Oñati, 1950.

Lizasoain Urcola, Joaquín

- “La bóveda y el hueco en la Basílica de Aránzazu”. *II Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española: aprender de una obra*. 8-9 mayo 2015, Aulario de los Nuevos Ministerios de Madrid, 2015.

López Chaves, Pablo

– “Las Conversaciones Católicas Internacionales de San Sebastián (1947-1959). ¿Una revisión de los conceptos de Iglesia, Estado y Nación en el pensamiento católico de Posguerra?”. *Claves del Mundo Contemporáneo. Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Editorial Comares, Granada, 2013.

Martín Martín, María Elena; Gómez, Marisa; Del Rey, Antonio

“Discurso sobre la intervención en la policromía de una Piedad gótica policromada del Monasterio de Santo Domingo el Real (Toledo)”. *Unicum*, Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, n.º 9, Barcelona, mayo 2010, pp. 57-68.

Madariaga, Juan, y Álvaro (coordinadores)

– *El euskera en las altas instituciones de Gobierno a través de la Historia*. Pamiela Etxea, Navarra, 2015.

Maderuelo, Javier

– *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

– *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal, Madrid, 2008.

Mallarmé, Stéphane

– *Poesías seguidas de una tirada de dados*. Hiperión, Madrid, 2003.

Manterola, Pedro; Álvarez, María Soledad; Otxoa, Julia; Oteiza, Jorge; Basterrechea, Néstor; Ugarte, Ricardo

– *Escultores vascos: Oteiza, Basterrechea, Ugarte*. Caja de Ahorros de Asturias, obra social y cultural, Oviedo, 1991.

Manterola, Pedro

– “La escultura vasca en los años de la dictadura”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* 25, 2006, pp. 77-102.

Marchán Fiz, Simón

– *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal, Madrid, 1986.

– *La estética en la cultura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Marín Medina, José

– *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Edarcón, Madrid, 1978.

Márquez Cecilia, Fernando; Levene, Richard

– “Santuario de Arantzazu”, en AA.VV. *Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988: El Croquis 32/33*. El Croquis Editorial, Madrid, 2002.

Marrodán, Mario Ángel

– *La escultura vasca: primer estudio de más de un millar de escultores vascos, varios de los cuales figuran a la cabeza de la plástica mundial de todos los tiempos*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980.

– *Vida, obra y arte escultórico de Joaquín Lucarini*, Charola, Donostia-San Sebastián, 1988.

Martín de Retana, José María (dir.)

– *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana: volumen I-IV*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973.

– *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana: volumen V-VIII*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1974.

– *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana: volumen IX-XI*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1975

– *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana: volumen XII*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.

Martínez, Julián

– *La escultura en Guipúzcoa: breve introducción histórica*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia-San Sebastián, 1981.

Marzo, Jorge Luis

– “La Vanguardia del Poder. El poder de la Vanguardia. Entrevista a Luis González Robles por Jorge Luis Marzo”. Revista *De calor*, n.º 1, 1993, pp. 28-36.

Micheli, Mario de

– *Las Vanguardias artísticas Del Siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Miguel, Carlos de (Dir.)

– “Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Arantzazu, Patrona de Guipúzcoa”. *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 107. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, Noviembre 1950, pp. 467-476.

Mitxelena, A. Salvatore

– *Arantzaz : Euskal-Sinismenaren Poema*. Arantzazu, Oñate, 1949.

Moneo, Rafael

- “Una visión global del Universo”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.
- “Perfil de Oíza joven”, en VV.AA. *Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988: El Croquis 32/33*. El Croquis Editorial, Madrid, 2002.

Monforte García, Isabel

- *Arantzazu: Arquitectura, escultura y pintura*. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993. Consultada en el Archivo de Arantzazu.
- *Arantzazu, arquitectura para una Vanguardia*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1994.

Morales, José Luis

- *José Planes*. Galería de Arte Al-kara, Murcia, 1974.

Moreno Galván, J. M.

- *Introducción a la pintura actual*. Publicaciones Españolas, Madrid, 1960.

Moya, Adelina

- *En Sala Stvdio, 1948-1952: una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008, pp. 11-76.
- *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco: Nicolás Lekuona y su tiempo*. Electa, Madrid, 1994.

Nieto Alcaide, Víctor

- *La Luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el Arte Gótico y del Renacimiento)*. Cátedra, Madrid, 1993.

Norman, Edward

- *Iglesias y Catedrales. Historia de las iglesias cristianas desde sus primeros tiempos hasta nuestros días*. Celeste Ediciones, Madrid, 1990.

Núñez Ladeveze, Luis

- *José Planes*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

Pagola, Manolo

- *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*. Arantzazu E.F., Oñati, 2005.
- “El conflicto entre Néstor Basterretxea y los Franciscanos de Arantzazu”. *Cantabria Franciscana*, Año LX, n.º 177, 2009, pp. 69-106.

Pastor y Rodríguez, Julián de

– *Historia de la imagen y Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*. Imprenta y fundición de M. Tello ed., 1880.

Pelay Orozco, Miguel

– «La Noria». *Revista Aránzazu* n.º 480, Enero 1971, pp. 28-29.

– «Encuentro». *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Plazaola Artola, Juan

– *El Arte Sacro Actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965.

– «Estética y religión en Kierkegaard». *Revista de Ideas Estéticas* 128, 1974.

– *Néstor Basterrechea, Artistas Españoles Contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

– *Modelos y teorías de la Historia del Arte*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, Bilbao, 1987.

– *Historia del arte vasco. I, de la prehistoria al Románico*. Ostoa, Lasarte-Oria, 2002.

– *Historia del arte vasco. II, del Gótico al Renacimiento*. Ostoa, Lasarte-Oria, 2002.

– *Historia del arte vasco. III, del Barroco al siglo XIX*. Ostoa, Lasarte-Oria, 2003.

– *Historia del arte vasco. IV, siglo XX*. Ostoa, Lasarte-Oria, 2003.

Quetglas, Josep; Zuaznabar, Guillermo; Marzá, Fernando

– *Oíza, Oteiza. Babes-Lerroa Altzuzan Jarria / Línea de defensa en Altzuza*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2004.

Read, Herbert

– *Henry Moore. A study of his life and work*. Thames and Hudson, London, 1965.

– *El significado del Arte*. Magisterio Español, Madrid, 1973.

– *La Escultura Moderna. Breve historia*. Destino, Barcelona, 1994.

Rementeria, Iskandar

– «Proyecto no concluido para La Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación». Tesis doctoral no publicada. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2012.

Roig, Juan Fernando

– *Iconografía de los Santos*. Omega S.A., Barcelona, 1950.

Sáenz de Gorbea, Xabier

- “Escultura y escultores vascos, 1875-1939”, en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 23, Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 91-138.
- *Escultura vasca, 1889-1939*, Banco de Bilbao, Bilbao, 1984.

Sáenz de Oíza, Javier

- “Escultor de Aránzazu”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Sáenz Guerra, Javier

- “Oíza-Oteiza: El Santuario de Aránzazu y la Capilla del Camino de Santiago”. *Monumentos Inevitables: Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*, 9 julio 2008, pp. 6-8.

Sáenz Guerra, Marisa; Sáenz Guerra, Vicente

- “Alzuza”. *Monumentos Inevitables: Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu*, 11 julio 2008, pp. 20-23.

Sanclemente, Álvaro

- “Jorge de Oteiza, un escultor en busca tenaz de la verdad estética”. *Cromos*, 1943, p. 54.

Sanz Esquide, José Ángel

- *Arte y artistas vascos de los años 30: [entre lo individual y lo colectivo] - 30 urtearen hamarkadako euskal artea eta artistak*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Donostia-San Sebastián, 1986.

Serra, Richard

- “Un lenguaje para la inmensidad”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Sert, Josep Lluís

- *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.
- “La relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura, 1951”, en P. Juncosa (Ed.). *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes* Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pp. 33-42.

Stangos, Nikos

- *Conceptos de Arte Moderno*. Alianza, Madrid, 1986.

Tellechea Idígoras, J. Ignacio

- *Arte en el antiguo Aránzazu del siglo XVIII: Correspondencia entre Vargas Ponce y Fray Manuel Ventura de Echeverría, OFM*. Donostia-San Sebastián, 1987.

Trías, Eugenio

– “El Daimon”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

Tuchman, Maurice y. otros

– *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York, 1986.

Unamuno, Miguel de

– *Del Sentimiento Trágico de la Vida*. Espasa Calpe, Madrid, 2002.

Vázquez de Parga, Ana

– “Tramas y urdimbres. La escultura española en el siglo XX”, en VV.AA. *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.

Vega, Amador

– *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2002.

Vergniolle Delalle, Michelle

– *La palabra en silencio: Pintura y oposición bajo el Franquismo*. Universitat de Valencia, servei de publicacions, Valencia, 2008.

Vicent, Manuel

– “La noche no tiene habitaciones”. *El Diario Vasco*, 21 de octubre de 1993.

VV.AA

– “Concurso de Anteproyectos para la Nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa”. *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 107, Noviembre 1950, pp. 467-476.

– “Concurso internacional de Escultura en Londres”. *Ateneo. Las ideas, las artes y las letras*, n.º 34, 9 de mayo de 1953, pp. 14-15.

– *The Unknown Political Prisoner*. [Catálogo]. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1953.

– “Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en Valladolid” *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 157, enero 1955, pp. 3-9.

– *Concurso para la terminación del ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu*. Aránzazu, 1961.

– *Arquitectura*. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, n.º 55, Julio 1963.

– “Junta Nacional Asesora de Arte Sacro”. *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, 1965.

- *Novena de la Virgen de Aránzazu*. Aránzazu: Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, 1965.
- *Grupo Gaur de la Escuela Vasca: Amable, Basterrechea, Chillida, Mendiburu, Oteiza, Ruiz Balerdi, Sistiaga, Zumeta*. Galería Barandiarán, Bilbao, 1966.
- “Colegio Apostólico de los P.P. Dominicos en Valladolid (1952)”. *FISAC*, 1969, pp. 27-34.
- *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- *Cultura vasca II*. Erein, San Sebastián, 1978.
- *Un siglo de Escultura Moderna*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.
- *Joaquín Lucarini: escultor: exposición antológica, 1920-1969 - eskultorea : erakusketa antologikoa*. [Cat. exp.], Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Vitoria-Gasteiz, 1997.
- *Vitoria Arte Gasteiz: plastika garaikidea - Vitoria Arte Gasteiz: plástica contemporánea*. Ayuntamiento de Vitoria, Vitoria, 1997.
- *Euskal eskultura Kutxaren bilduman - Escultura vasca en la colección Kutxa*. Kutxa Fundazioa - Fundación Kutxa, Donostia-San Sebastián, 2000.
- *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Ediciones del Umbral, Madrid, 2001.
- Arte vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- *Arantzazu, V Centenario: Un lugar de encuentro- Arantzazu, V. Mendeurrena: Topagunea*. Gobierno Vasco - Diputación Foral de Gipuzkoa - Kutxa Gizarte-ekintza, Arantzazu, 2001.
- *Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988: El Croquis 32/33*. El Croquis Editorial, Madrid, 2002.
- *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la Arquitectura*. Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 2003.
- “Fundación-Museo Jorge Oteiza [especial Sáenz de Oíza”. *Proyectar Navarra*, n.º 80, junio de 2003.
- *Eskulturen bilduma: Arabako Arte Ederren Museoa - Colección de Esculturas: Museo de Bellas Artes de Álava*. Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria, 2006.
- *Arantzazu. Monográfico. Jorge Oteiza Arantzazun*. Santuario de Arantzazu, Oñati, 2008.
- *Arantzazu. Un monumento del siglo XX*. Escuela de Patrimonio Histórico de Nájera; Ministerio de Cultura, Nájera, 2008.
- *Sala Studio 1948-1952: una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008.
- *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental (Catálogo Exposición 28-10-2009 / 22-02-2010)*. Centro de Arte Reina Sofía; Museo de Navarra, 2009.

Wittgenstein, Ludwig

- *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza, Madrid, 2004.

Wölfflin, Heinrich

- *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Espasa Calpe, Madrid, 1983.

Worringer, Wilhelm

- *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

Zevi, Bruno

– *Saber ver la Arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la Arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires, 1951.

– *Historia de la Arquitectura Moderna*. Poseidón, Barcelona, 1980.

Zumalde, Iñaki.

– *Arantzazu: Oñati*. Eusko Jurlaritz, Donostia-San Sebastián, 1983.

Zumthor, Peter

– *Pensar la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BIBLIOGRAFÍA. LIBROS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS DE OTEIZA

Contiene libros, artículos y entrevistas de Jorge Oteiza que explican su pensamiento y profundizan en el contenido de su obra como escultor y escritor. El listado recopila su obra publicada, organizándola por fechas, lo que permite localizar fácilmente aquellos que se han utilizado en el texto general de la Tesis.

1933

- “Momento político del arte. El salón de los independientes”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 193-194. (Mecanoscrito facsímil.)
- “La cueva de Altamira y la cueva de Arrona. El pintor Balenciaga”. *El Pueblo Vasco*, enero.

1934

- “La falsa crítica del arte”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 195-196. (Mecanoscrito facsímil.)

1935

- “Un pintor del renacimiento vasco”. *Bahía Blanca*, n.º 14, IV.
- “Actualidad de la raza vasca en el movimiento artístico europeo”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 198-206. (Mecanoscrito facsímil.)
- “De la escultura actual de Europa: el escultor español Alberto Sánchez”. *Arquitectura*, n.º 1, agosto; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 207-208. (Facsímil.)

1938

- “La estética como destino de la filosofía y de la religión”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 209-215. (Mecanoscrito facsímil.)
- “Naturaleza del H (hombre)”, en VV. AA. *Forma signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 217-222. (Mecanoscrito facsímil.)

1944

- “Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra”. *Revista de la Universidad del Cauca*, n.º 5, octubre-diciembre; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Catálogo Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 215-218 (fragmentos); en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 259-299. (Castellano, euskera.)
- “Palabras del profesor Jorge Oteiza al inaugurar la exposición de María Valencia”. *Crónica Universitaria*, n.º 9, 18 de junio.

1945

- “La estatua en Colombia. El nuevo escultor Edgar Negret”. *Revista de América*, XIV, pp. 93-96.
- “La pintura de Luis Ángel Rengifo”. *Diario Liberal*, año 7, n.º 2002, 28 de marzo.

1946

- “Descubrimiento de Ráquira”. *Revista de Indias*, vol. 27, n.º 86, febrero, pp. 237-250.
- “América y el surrealismo”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, p. 223. (Mecanoscrito facsímil.)
- “Crítica del surrealismo”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 224-227. (Mecanoscrito facsímil.)
- “Significación espacial desde El Greco a Goya y Picasso”. *Revista de América*.
- “Paralelismo entre el arte y los estilos populares (la pintura, de Goya a Picasso, y la tauromaquia, de Romero a Manolete)”. *Revista de América*.
- “Grandeza y miseria de Zuloaga”. *Revista de América*; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de*

interpretación estética del alma vasca. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 142-144.

– “Es sorprendente el traslado estético de los factores cosmológicos del paisaje a la estatuaría”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 232-236. (Mecanoscrito facsímil, fragmento.)

1947

– “Del escultor Oteiza. Por él mismo”. *Cabalgata*, año III, n.º 2, segunda época, pp. 6-7. Reproducido con el título: “A una persona de mi conocimiento en *Cabalgata*”, en *Nueva Forma*, n.º 63, 1971, pp. 30-31; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 228-231. (Facsímil y transcripción.)

1948

– “Reinvención de la estatua”. *Revista de Arte y Cultura*, año III, n.º 11, julio, agosto, septiembre, pp. 128-130.

1949

– “Goya”, cuarta parte de “El realismo inmóvil”, en Jorge Oteiza. *Goya mañana. El realismo inmóvil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997.

– “Presenta a los pintores noveles bilbaínos el escultor Jorge Oteiza (Toja, Ibarrola, Sota, Murga y Fidalgo)”, en María José Arribas. *40 años de arte vasco: 1937-1977*. Erein, Donostia/San Sebastián, 1979, pp. 66-68.

– “Juventud y renovación en la pintura bilbaína”, en *Joven pintura bilbaína*. Catálogo de la exposición en la Sala Artesanía Española, Bilbao, 16-28 febrero.

1950

– “Eduardo Sota en la pintura vasca”, en *Sota*. Catálogo de Galería Biosca, Madrid, noviembre.

1951

– “Mito y estética de Dédalo”, publicado como “Mito de Dédalo y solución existencial en la estatua”, en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 95-112; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 174-190; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 181-185 (Fragmento.)

– “La investigación abstracta en la escultura actual”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 120, diciembre; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 219.

1952

– “V centenario de Leonardo da Vinci. Su arte visto desde el actual”. *Revista de Lecároz*, n.º 2, mayo-septiembre.

– *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*. Cultura Hispánica, Madrid; en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 69-255. (Facsímil.)

– “Renovación de la estructura en el arte actual”. *Revista de Lecároz*, n.º 1, enero; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 61-62; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 222. (Fragmento.)

– “Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio”. *La Voz de España*. Donostia/San Sebastián, 2 de octubre.

1953

– “Escultura dinámica”, en VV. AA. *El arte abstracto y sus problemas*. Cultura Hispánica, Madrid, 1959, pp. 225-247; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 188-199. (Fragmento.)

– “Memoria del proyecto del escultor Oteiza presentada al concurso internacional para el Monumento al prisionero político desconocido y protesta ante el jurado”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 138, junio, pp. 45-48; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 215-218. (Fragmento.)

– “Concurso para una imagen de San Isidro”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 135, marzo, pp. 25-28.

1954

- “El futuro artístico de Aránzazu”. *Aránzazu*, n.º 7.
- *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Pro Manuscrito, Madrid; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 20-24 (Fragmentos.)

1955

- “Arte Abstracto”, en *Arte Abstracto*. Galería Fernando Fe, Madrid.

1957

- “Propósito experimental, 1956-1957” en *Oteiza*, catálogo autoeditado para la IV Bienal de São Paulo, septiembre; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 8-15; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988; en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 113-122; en VV. AA. *Oteiza 1956-1959*. Galería Antonio Machón, Madrid, 2002, pp. 56-63; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 192-201; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 227-242.
- “Memorial en honor del padre Donosti, capuchino y musicólogo. J. Oteiza, y L. Vallet”. *Munibe*, año IX, cuaderno, n.º 3, pp. 189-191.
- “IV Bienal de São Paulo”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 192, diciembre.

1958

- “Hacia un arte receptivo”, en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 123-124; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 210-211.
- “Arte vasco y política universal, saludo abierto al escultor Chillida”. *El Bidasoa*, junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 106-107.
- “El coste burocrático de una Lambreta, ¿puede disminuirse en Guipúzcoa? 24 horas de trabajo perdemos cuando se adquiere un scooter”. *El Bidasoa*, 22 de noviembre; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 108-110.
- “La escultura contemporánea se ha detenido (carta abierta a André Bloc)”, en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 125-128; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 206-209.

1959

- “El crómlech-estatua vasco y su revelación del espacio religioso”, en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 129-131; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 202-204.
- En colaboración con Roberto Puig. “Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 29-33; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 228, 229; en VV. AA. *Oteiza y la arquitectura: múltiple reflejo*. COAM-Pamiela, Pamplona/Iruña, 1996.
- “Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”. *El Bidasoa*, Irun, 28 de junio; recogido con el título “El crómlech vasco como estatua vacía” en Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 92-96; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 112-116.
- “Ciegos en plenilunio. Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte”. *La Voz de España*, 25 de junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 103-105.
- “Creación estética y crítica comparada”. *Marcha*, 15 de julio.
- “Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano”. *La Voz de España*, 9 de septiembre.
- “Es preciso rectificar nuestro festival de cine”. *La Voz de España*, 22 de septiembre.
- “Lo que destruyen las restauraciones”. *La Voz de España*, 10 de octubre.
- “Nuestras responsabilidades con los artistas noveles guipuzcoanos”. *La Voz de España*, 11 de noviembre.

1960

- “Hacia la pintura instantánea, sin espacio y sin tiempo”, en *Novoa*. Montevideo; en Juan Daniel Fullaondo (ed.).

Oteiza 1933, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 44-45; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 231. (Fragmento.)

– “El arte contemporáneo ha terminado”, publicado como “El final del arte contemporáneo”, en Francisco Javier Sáenz de Oiza. *J. Oteiza y N. Basterrechea*. Sala Neblí, Madrid; en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 46; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 230.

– “Romeo y “Susana”, de Castellani”. *El Bidasoa*, 31 de diciembre; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 118-119.

1961

– “Guión curación de la memoria. Maqueta para Acteón. Yo soy Acteón”, en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 231-234; en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. VV. AA. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 117-131.

– “El arte hoy, la ciudad y el hombre. Conferencia de clausura de la Primera Semana de Arte Contemporáneo”. *El Bidasoa*, junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 60-91; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 235-239.

– “Fabricación del silencio”, en *Esculturas de Edgar Negret*. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1962; en *Edgar Negret*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1983.

– “Yuri Gagarin y Velázquez”. *El Bidasoa*, 23 de abril; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 120-124.

– “Banda de música, incultura musical”. *El Bidasoa*, 3 de junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 162-164; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 126-130.

– “Con mi música a otra parte”. *El Bidasoa*, 17 de julio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, sección 165; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 132-135.

– “El árbol de Guernica nace en el crómlech neolítico”. *El Bidasoa*, 28 de junio; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 97-108; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 136-146.

– “San Sebastián y Venecia. La crítica comparada en el arte actual”. *El Bidasoa*, 16 septiembre; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 166-170; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irún, 2003, pp. 148-152.

– “El arte, la ciudad y el hombre”. *El Bidasoa*, 28 de octubre; recogido como 2.ª parte en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 62-141.

1962

– “Poeta en Burgos”, en Santiago Montes. *A orillas del gran silencio*. Aldecoa, Burgos.

– “Arantzazu, cultura y tranquilizantes”. *La Voz de España*, 8 de agosto; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 170-171.

1963

– “Crómlech y estelas funerarias” y “Homenaje a José Miguel de Barandiarán”, en VV. AA. *La academia errante: homenaje a D. José Miguel de Barandiarán. Una jornada cultural en compañía del maestro*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, pp. 135-180; en Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963, secciones 108-141.

– *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1.ª ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián; 2.ª ed. Txertoa, Andoain, 1970; 3.ª y 4.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1975 y 1983; 5.ª ed. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1993; reimpresión, Pamiela, Pamplona/Iruña, 1994; 6.ª ed. Pamiela, Pamplona/Iruña, 2010; edición crítica a cargo de Amador Vega en colaboración con Jon Echeverría Plazaola. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

– “Oteiza en la reunión de Araoz”, en VV. AA. *La academia errante: Lope de Aguirre descuartizado*. Auñamendi, Donostia/San Sebastián.

– “Impresiones sobre nuestras reuniones”, en VV. AA. *La academia errante: sobre la generación del 98*.

Homenaje a don Pepe Villar. Auñamendi, Donostia/San Sebastián.

– “Cuando la vida tolera al restaurador”. *El Bidasoa*, 20 de abril; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Urantz, Kulturtalde-Alberdania, Irún, 2003, pp. 154-158.

– “Del espacio y el tiempo. Oteiza deja la escultura y entra en el cine. Entrevista de Torres Murillo”. *Noray*, n.º 1, junio, pp. 47-49.

– “Mi última lección, para mí. En esta escuela informal de la vida”. *El Bidasoa*, 8 de junio; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Urantz, Kulturtalde-Alberdania, Irún, 2003, pp. 163-166.

– “La vuelta de Iparraguirre”. *El Bidasoa*, 28 de junio; en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 250-252; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Urantz, Kulturtalde-Alberdania, Irún, 2003, pp. 160-162.

– “Escenario de Acteón”, en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 75-153. (Facsímil.)

1964

– “Importancia del artista en la vida del pueblo vasco”, publicada como “Ejercicio espiritual 1”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 9-18.

– “Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el arte”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 39-42; en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 163-169; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 240, 241; en *Ley de los cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, pp. 11-17.

– “Estética de Acteón”, en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 163-199. (Facsímil.)

– “Contestación a la propuesta del señor Obispo de borrar el friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933*, 68. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 63-69.

– “En esta hora para un renacimiento popular del poeta y los artistas vascos. Cuatro poetas vascos”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 19-43.

1965

– “Qué es y qué no es Universidad de Guipúzcoa (Universidad y cine)”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1984, pp. 173-176

– “El arte como escuela política de tomas de conciencia”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/ San Sebastián, 1983, pp. 44-145; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 242-251. (Fragmento.); en *Ley de los cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, pp. 19-49.

– “Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 202-206.

– *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. 1.ª y 2.ª ed. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983 y 1984; edición crítica (basada en la segunda edición) a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.

1966

– “Del escultor Oteiza al pintor Elguea”, en Carmelo Ortiz de Elguea, Sala Municipal de Arte, Donostia/San Sebastián.

– “Epílogo. Tipología de las relaciones del vasco con la muerte”, en Elías Amézaga. *Consejos a un recién muerto*. Sendo, Bilbao, 1966, pp. 245-262.

1967

– “Verano y olvido del artista vasco”. *La Voz de España*, 5 de agosto.

1968

- “Oteiza’ren eskutitza Egaña adiskideari”. *Jakin*, n.º 29, enero-febrero.
- “Cansado y giratorio”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 72; en Jorge Oteiza. *Cansado y giratorio. Miniatura poética*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1999.
- “Estética del huevo (huevo y laberinto)”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, pp. 75-99; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 251-253. (Fragmento); en *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1995.

1969

- “La destrucción de los lenguajes en el arte contemporáneo”, en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 254-255.
- “Recuerdo y olvido de José Manuel Aizpurúa”. *Nueva Forma*, n.º 40.

1971

- “La pintura vacía de Nóvoa, movemos una luz, el pintor se ha ido”, en *Nóvoa*. Galería Skira. Madrid.
- “El cuento vasco y Luis de Uranzu”, en Luis de Uranzu. *Bidasoako kondairak / Cuentos del Bidasoa*. Luis de Uranzu-Industrias gráficas Valverde, Donostia/San Sebastián; en Jaime Rodríguez Salís (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uranzu, Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003, pp. 168-173.

1972

- “Un modelo de hombre para el niño en cada país”, en Jesús Ubalde Merino. *La psicología entre la física y la ecología: la dialéctica de la energía como base de las ciencias*. Autoedición, Santander, 1973.

1973

- “Mi nuevo encuentro con las esculturas de Néstor Basterretxea”. *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. La Gran Enciclopedia Vasca, vol. II, fasc. 14, Bilbao, pp. 98-99.
- “Justificación de mi presencia”, en *Cinco escultores vascos*. Galería Skira, Madrid; *Nueva Forma*, n.º 89, junio, pp. 32-33.
- “Fragmentos de unas notas inéditas. Mi acusación a los críticos de arte. Problemática de mi escultura con Alberto, Moore y con Dimitri Txaplin”. *Nueva Forma*, n.º 110, abril-mayo 1975, pp. 237-245, 249-260; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 242-247. (Mecanoscrito facsímil, fragmento.)

1974

- “Dos breves aclaraciones”, en *Oteiza, 29 múltiples serie religiosa de Arantzazu, 39 esculturas*. Galería Txantxangorri, Hondarribia.

1975

- “Propuesta de escultura para el edificio Beatriz, aclaración final al proyecto escultura edificio Beatriz”. *Nueva Forma*, n.º 110, abril-mayo, pp. 246-248.
- “Dialéctica Ley de los cambios: 1 se divide en 2”, en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, p. 257. (Fragmento.)
- “Mi reconocimiento a Alberto”, en VV. AA. *Exposición conmemorativa de la primera exposición de artistas ibéricos*. Club Urbis, Madrid; en VV. AA. *Alberto*. Palacio de Fuensalida, Toledo, 1980; en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española, 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 252-255. San Sebastián, 1983, pp. 44-145; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 242-251. (Fragmento.); en *Ley de los cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz, 1990, pp. 19-49.
- “Para el nuevo planteamiento funcional de una galería de arte”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 202-206.
- *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. 1.ª y 2.ª ed. Hordago,

Donostia/San Sebastián, 1983 y 1984; edición crítica (basada en la segunda edición) a cargo de Francisco Calvo Serraller en colaboración con Emma López Bahut. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.

1976

- “Carta de Oteiza al escultor navarro”, en *Aizkorbe escultura, pintura*. Caja de Ahorros Municipal, Pamplona/Iruña; en María José Arribas. *40 años de arte vasco: 1937-1977*. Erein, Donostia/San Sebastián, 1979, pp. 134-142.
- “Conversación con Tursky” en *Polityka*; en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 256-257; en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 133-136; en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 226-229.

1977

- “Basterretxea”, en *Néstor Basterretxea*. Ediciones Vascas, Donostia/San Sebastián.
- “Puntualizaciones de Oteiza”. *Punto y Hora de Euskal Herria*, n.º 31, abril, p. 30.
- “Oteiza. Entrevista de Xabier Lete”. *Garaia*, n.º 23, 3 de febrero, pp. 26-35.

1978

- “Algo sobre los dos lados en el espacio para un comportamiento combatiente”, en *Hernani I*. Tomás Goikoetxea. Hordago, Donostia/San Sebastián.
- “La significación vasca del Guernica”. *Deia*, 29 de enero.

1979

- “La larga paciencia acabada de Oteiza y sin acabar”. *Ere*, n.º 10, 15-22 de noviembre, pp. 23-26.
- “El canto visual a Bolívar de Edgar Negret”, en *Edgar Negret*. Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz.
- “Sonemática vasca y mitos. Carta a Xabier Lete sobre poética en el euskera”. *Muga*, n.º 81; incluido como “Apéndice 4 como conclusión 17 años después”, en Jorge Oteiza. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 421-436.
- “Decadencia cultural vasca de hombre y Prehistoria batua”. *Deia*, 14 de enero.
- “Para O’HB. La aventura podrá ser loca, pero el aventurero debe ser cuerdo”. *Deia*, 18 de octubre.
- “Bolívar”. *Deia*, 17 de diciembre; en *Euskaldunen Bolibar / El Bolibar de los vascos*. Gobierno Vasco, Bilbao, 1983.
- “Organigrama para un Ministerio Autónomo de Arte Vasco”. *Deia*, 14 de diciembre.

1981

- “Falsificación con cultura vasca, artistas, vascofonía, universidad. A un periodista, puntualizaciones que sirven para gobernantes”. *Muga*, agosto.
- “Propuesta de violencia cultural en defensa del Gernika”. *Deia*, 4 de octubre.

1982

- “¿Qué es hoy la política?”. Entrevista de José Luis Merino, *Euzkadi*, n.º 31, 30 de abril.
- “Fabricación del mito”. *Metrónom*, n.º 2, enero, 1985; en *Mitos y Delitos*. VV. AA. CAM, Bilbao, 1985.

1983

- “Revelación en frontón vasco de nuestra cultura original”, en Miguel Pelay Orozco. *Pelota, pelotari, frontón*. Poniente, Madrid, 1983, pp. 5-25.
- “Historia y método (agradecimiento a Telletxea Idígoras), Homenaje a J. Ignacio Telletxea Idígoras”. *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, n.º 16-17.
- *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia/San Sebastián.
- “La alternativa cultural vasca de Oteiza”. *Tribuna Vasca*, 20 de marzo.

1984

- “Conversación con Jorge Oteiza, ejercicios espirituales en un caserío”. *Proyecto, Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra*, junio.

1985

- “Qué cultura, qué país, que joder de vida, Mariano”, en *Mariano Royo*. Ciudadela de Pamplona, Pamplona/Iruña, noviembre.
- “Jorge Oteiza, un conspirador cultural”. Entrevista de Carmen T. García. *Euzkadi*, n.º 175, 31 de enero.
- *Manterola*. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Donostia/San Sebastián.
- “Carta a la revista ‘Euskadi’ en protesta y en agradecimiento de Oteiza”. *La Gaceta del Norte*, 2 de febrero; *Pamiela*, n.º 8.
- “La respuesta de Oteiza a Txomin Ziluaga”. *Egin*, 11 de febrero.
- “El concurso de ideas contra ideas y cultura para un nuevo cementerio”. *Deia*, 22 de diciembre; *El Diario Vasco*, 23 de diciembre.

1986

- “Teomaquia opus 21”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXI, 1, año 34, enero-junio, pp. 115-120.
- “Teomaquia opus. Septiembre 85. Homenaje a Julio Caro Baroja”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXI, 2, año 34, julio-diciembre, pp. 1061-1065.
- “Epílogo de Oteiza”, “Unas breves consideraciones de Oteiza como epílogo”, “Mi comentario a la carta de Tovar”, “Mi carta a Joseba Zulaika y José Manuel Maroto”, “Mi 7.ª teomaquia”, “Mi memoria para Ametzagaña”, “Mi protesta en la prensa”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, pp. 291-307.
- “Proyecto para Izarrak Alde (con las estrellas)”. *Diario Vasco*, 11 de enero, p. 14.
- “Política de sepultureros en Ametzagaña: proyecto Izarrak Alde (junto a las estrellas)”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 11 de enero; *El Diario Vasco*, 13 de enero; *Deia*, 13 de enero; *El País*, 13 de enero.

1987

- “Para Ibarrola con telegrama de Oteiza”, en *Ibarrola*. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- “Basterretxea”, en VV. AA. *Basterretxea*. MEAC, Madrid, 1987.
- “Ocho poemas y una carta de Jorge Oteiza”. *Arbola*, n.º 13-14, noviembre-diciembre.
- “Acusación con defensa de mi aislamiento”. *El Diario Vasco*, 20 de mayo.

1988

- “El hoyo, el hueco”. *Cambio 16*, 22 de febrero.
- “Síntesis biográfica escrita por el propio autor”. *Cyan*, n.º 8, febrero.
- “Poemas inéditos de Oteiza”. *Cyan*, n.º 8, febrero.
- “Oteiza como epílogo. Utopía y fracaso político del arte contemporáneo”, en VV. AA. *Oteiza, Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, pp. 258-275.
- *Cartas al Príncipe*. Itxaropena, Zarautz (Gipuzkoa).
- “Llamamiento al artista en Navarra y el País Vasco”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 2 de marzo.
- “Abrazos para el último tren”. *Deia*, 14 de febrero.
- “No aguanto oír hablar aquí del Gernika de Picasso (y ya mi carta abierta para nadie)”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 14 de mayo; *El Diario Vasco*, 15 de mayo.
- “Entrevista de Joaquín Roglán”. *El Periódico*, 9 de junio.
- “Amo a un país que no existe”. *Deia*, 12 de noviembre.
- “Carta abierta para nadie”. *Diario 16*, 19 noviembre.
- “Unas observaciones para enfocar problemas, la Alhóndiga”. *Bilbao*, 26 de noviembre.

1989

- “El cielo en la mentalidad vasca de cazador y de agricultor”. *Fontes Linguae Vasconum*, XXI, 54, julio-diciembre.
- “Centro cultural de la Villa de Bilbao, la Alhóndiga 1988”. *Kain*, n.º 7.
- “Por qué devuelvo 60 millones al Museo de Bilbao”. *El Diario Vasco*, 25 de febrero; *Navarra Hoy*, 26 de febrero.
- “País de mediocres”. *Deia*, 21 de junio.
- “Mi grave desacuerdo con TVE”. *Deia*, 15 de diciembre.

1990

- *La Ley de los Cambios*. Tristan-Deche Arte Contemporáneo, Zarautz.
- *Existe Dios al noroeste*. Pamiela, Pamplona/Iruña.
- “Denuncio al escultor Chillida”. *El Diario Vasco*, 22 de junio.

– “El clan chillídico”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 29 de enero.

1991

– “Todo mi reconocimiento y afecto con Asturias”, en VV. AA. *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea, Ugarte*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo.

– *Libro de los plagios*. Pamiela, Pamplona/Iruña.

– “Carta de Jorge Oteiza al lehendakari Ardanza en contra del museo Guggenheim”. *Deia*, 28 de diciembre.

1992

– *Itziar. Elegía y otros poemas*. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1992.

– “Decadencia y terrorismo, artista e investigador y Jorge Oteiza: Siento la tristeza de no haber realizado los sueños de mi generación”. Entrevista de JME. *Diario de Navarra*, 9 de febrero.

– “La escultura es de los lenguajes más tontos, y el más torpe y caro de todos”. Entrevista de Antoni Batista. *La Vanguardia*, 23 de febrero.

– “Jorge Oteiza, un cimarrón en la pecera”. Entrevista de Rafael Castellano, *Igandegin*, 8 de noviembre.

– “Agradecimiento por la Medalla de Oro de Navarra (3-XII-92)”. *Egin*, 19 de diciembre.

– “Agresión cultural, protesta (a favor de Iñurrieta)”. *Egin*, 19 de diciembre.

1993

– “No tengo nadie donde morirme”. Entrevista de Félix Marañá. *Muga*, n.º 85, julio.

– “No sabe lo que dice, no sabe lo que hace”. *El Mundo*, 5 de enero.

– “Oteiza se confiesa autor del atentado a su propia escultura”. *El Diario Vasco*, 17 de febrero; *Navarra Hoy*, 17 de febrero.

– “Se acabó el Guggenheim”. *Navarra Hoy*, 12 de mayo.

– “Lemoniz y Guggenheim”. *Diario 16*, 14 de mayo.

– “Adelante Guggenheim, este País es tuyo”. *El Diario Vasco*, 17 de septiembre.

– “Este es mi País, volveré pronto”. *El Mundo del País Vasco*, 24 de marzo.

– “Oteiza, 30 años de soledad”. Entrevista de Rafael Castellano. *Igandegin*, 14 de noviembre.

1994

– “Oteiza defiende a Mingote”. *Egin*, 10 de junio.

1995

– *Estética del huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamiela, Pamplona/Iruña.

– *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*. Pamiela, Pamplona/Iruña.

– “Indignación de Oteiza”. *El Diario Vasco*, 9 de marzo.

– “Al alcalde de Tolosa y a Mari Carmen Garmendia”. *Egin*, 15 de marzo; *El Mundo del País Vasco*, 15 de marzo; *El Diario Vasco*, 15 de marzo.

– “De itinerarios truncados”. *El Mundo*, 15 de marzo.

– “Alberto, de pan y barro”. *ABC*, 7 de abril.

– “De Oteiza a Molina Foix”. *El País*, 11 de octubre.

1997

– *Jorge Oteiza. Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza.

1999

– *Cansado y giratorio. Miniatura poética*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián.

2003

– *Ahora que tengo que irme*. Elías Amézaga (ed.). Txalaparta, Tafalla.

2006

– *Poesía*. Edición crítica a cargo de Gabriel Insausti. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza. (Castellano, euskera.)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE OTEIZA (POR AUTORES)

Contiene libros, artículos, escritos y Tesis doctorales que han realizado sobre Oteiza autores procedentes de diversas disciplinas; arte y práctica artística, arquitectura, historia, antropología, estética o docencia del arte. Aparecen autores que se han referenciado en la Tesis y otros que se han consultado para plantear los antecedentes, estado de la cuestión y el desarrollo de la investigación.

Aguilera Cerni, Vicente

– *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama, Madrid, 1966.

– “En torno a Jorge de Oteiza”. *Cimal*, n.º 35, 1988, pp. 23-28.

Aguirre Arriaga, Imanol

– “La caja y la casa. De Oteiza y Chillida como escultores del espacio”. *Bitarte*, n.º 3, 1994, pp. 39-66.

Aguirre, Peio

– “Actualidad de algunas lecturas postcontemporáneas sobre Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 167-185. (Castellano, euskera, inglés.)

Albisu Aparicio, Iñaki

– “Oteiza. Teoría urbana y obra última, una interpretación”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 392-395. (Castellano, euskera, inglés.)

Alix Trueba, Josefina

– “Jorge Oteiza. Toda la escultura entre sus manos”, en *Oteiza: Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 37-47.

Alonso, Andoni

– “Prólogo”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 8-30.

Alu, María

– “Tres escultores vascos en Asturias. Oteiza, Basterretxea y Ugarte”. *Anticuaria*, n.º 84, marzo, 1991.

Álvarez Martínez, María Soledad

– “Jorge Oteiza”, en *Escultores contemporáneos de Guipúzcoa 1930-1980. Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura. Vol. 1*. VV. AA. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, Donostia/San Sebastián, 1983, pp. 100-275.

– “Corrientes y estilos del grupo guipuzcoano de la Escuela Vasca de Escultura”. *Muga*, n.º 42, abril, 1985.

– “El legado de Jorge de Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 213-217. (Castellano, euskera.)

– “Los espacios escultóricos de Oteiza, Basterretxea y Ugarte. Definición plástica y fundamentos teóricos”, en VV. AA. *Escultores vascos: Oteiza, Basterretxea y Ugarte*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1991.

- “Oteiza y Chillida: la escultura vasca entre el proyecto moderno y la impronta del pasado”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º 42, 1, 1997, pp. 13-26.
- *Jorge Oteiza, pasión y razón*. Fundación Museo Jorge Oteiza y Nerea, Donostia/San Sebastián, 2003.
- “Clasicismo y vanguardia en la obra de Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 189-216. (Castellano, euskera, inglés.)

Amestoy, Santos

- “Homenaje”. *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988.

Amestoy Eguiguren, Ignacio

- “Carta de Pamplona”. *Unidad*, 11 de julio, 1974.

Amézaga Urlezaga, Elías

- *Consejos a un recién muerto*. Ellacuría, Bilbao, 1965.
- “Carta reseña a Jorge Oteiza”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXIX, 2, julio-diciembre, 1984.
- *Euskadi al cruce de tres culturas*. Autoedición, Bilbao, 1989.
- (ed.). *Jorge Oteiza. Ahora que tengo que irme*. Txalaparta, Tafalla, abril, 2003.
- “Desentrañando al artista de Orio”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Navarra, 2007, pp. 156-158.

Amón, Santiago

- “Oteiza desdeña la materia y Chillida parte de un profundo respeto hacia ella”. *Egin*, 31 de agosto, 1983.

Anasagasti de Miguel, Pedro de

- “Aránzazu”. *Aránzazu*, n.º XLIII, 1963, p. 253.
- “Jorge Oteiza”. *Aránzazu*, n.º XLIX, 1970, pp. 42-46.

Angulo Barturen, Javier

- *Ibarrola, ¿un pintor maldito?* Luis Haramburu. Donostia/San Sebastián, 1978.

Apalategi Begiristain, Jaione

- “La experiencia de Jorge Oteiza en la educación”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 57-78.
- “Jorge Oteizaren esperientzi estetikoak hezkuntzan”. *Huarte de San Juan*, n.º 8-9, 2000, pp. 33-44.
- “Jorge Oteiza, Altzuzako gotorlekuan maisuaren oinarri estetikoak ezagutzen”. *Nabarra, Euska Herriko kultur hilabetekaria*, n.º 43, 2004, pp. 8-13.
- “Oteiza: irakasleen konpromiso heziketa estetikoan”. *Hik hasi*, n.º 14, 2004, pp. 8-19.

- “Jorge Oteizari omenaldia. Hitzaurrea-Prólogo”, en VV. AA. *Artea oinez 2008*. Jaso Ikastola, Pamplona/Iruña, pp. 6-17.
- “Sistiaga y la educación de la libre expresión”, en AA.VV *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015, pp.127-155.

Apalategi Begiristain, Joxemartin

- “Modelo para la codificación de la producción oral”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 129-167 (Castellano, euskera.)

Arana Cobos, Juan

- *Jorge Oteiza: Art as sacrament, avant-garde and magic*. University of Nevada, Center for Basque Studies, Reno, 2008.
- *Oteiza y Unamuno: dos tragedias epigonales de la modernidad*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Aranzadi Barandiarán, José Miguel de

- “El escultor y ex colegial Jorge de Oteiza y Embil”. *Revista de Lecároz*, n.º 80, 1979.

Areán González, Carlos

- *Escultura actual en España: Tendencias no imitativas*. El Duero, Madrid, 1967.
- “Escultura”, en VV. AA. *El arte y el hombre*. Planeta, Barcelona, 1967.
- *Treinta años de arte español: 1943-1972*. Guadarrama, Madrid, 1972.
- *Cinco momentos en 100 años de arte español*. Sala, Madrid, 1973, p. 180.
- “Obra abstracta de Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 203-212.

Aresti Seguro, Gabriel

- “A un profeta (queriéndoselo explicar a J. O.)”, en *Harri eta Herri*. Luis Haranburu, Donostia/San Sebastián, 1979.

Arnaiz, Ana

- “Entre la escultura y el monumento. La estela del Padre Donosti para Agiña del escultor Jorge Oteiza”. *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 25, pp. 305-325.
- “El espacio receptivo como dispositivo cultural: Jorge Oteiza y Roberto Puig. Monumento a José Batlle Ordóñez, 1958”, en *Arte en el espacio público: revitalización urbana*. Pressas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 105-131.

Arregi, Ana

- “Para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo”. *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual*. Jorge Oteiza.

Pamiela, Pamplona/Iruña, 1995.

Arribas, María José

– *40 años de arte vasco. 1937-1977. Historia y documentos*. Erein, Donostia/San Sebastián, 1969.

Artetxe, José de

– “La exposición de Balenciaga, Lecuona y Oteiza”. *Yakintza*, n.º 13, 1935, pp. 72-74.

– *Camino y horizonte*. Gómez, Pamplona/Iruña, 1960.

– “Tres acontecimientos de Aránzazu”. *Aránzazu*, n.º LXIV, julio-agosto, 1964, pp. 202-206.

– *Rectificaciones y añadidos*. Bardulia, Donostia/San Sebastián, 1965.

– *Discusión en Bidartea*. Itxaropena, Zarautz, 1967.

Arzoz, Iñaki

– “Prólogo”, en VV. AA. *Jorge Oteiza profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 8-30.

Ascunce, José Ángel

– “Jorge Oteiza: cuando la piedra se hace palabra”, en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Aurtenetxe Marculeta, Carlos

– “Tras de los árboles abiertos”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 289-290. (Castellano, euskera.)

– *Jorge Oteiza. La piedra acontecida*. Bermingham, Donostia/San Sebastián, 1999.

Ayerza, Ramón

– “Visita de Jorge Oteiza a Barcelona en 1965”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 21-38.

Ayestarán Úriz, Ignacio

– “Heidegger, Oteiza, Chillida: los límites del espacio de la modernidad”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 397-403. (Castellano, euskera, inglés.)

Azanza López, José Javier

– *Crónica de un fracaso: Jorge Oteiza, Felipe IV y el VIII Centenario de San Sebastián (1950)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.

Azcona Mauleón, Jesús

– “Jorge Oteiza y el proyecto de elaboración de una estética nacional”, en Jesús Azkona. *Etnia y nacionalismo vasco, una aproximación desde la antropología*. Anthropos, Barcelona, 1984.

– “Oteiza y lo sagrado, notas de una relectura inconclusa”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*.

Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 71-73.

Badiola Mazariegos, Txomin

- “Un invierno primaveral para Jorge Oteiza”. *Chivato*, año II, n.º 15, 1982.
- “Oteiza escultor en la frontera”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, p. 219.
- “Oteiza. Propósito experimental”, en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 41-63.
- “Oteiza. Propósito experimental”. *Guadalimar*, n.º 95, 1988.
- “Oteiza”. *Il giornale dell'arte*, febrero, 1988.
- “Oteiza. Propósito experimental”. *Pérgola*, julio, 1988.
- “El gran fracaso de Jorge Oteiza”. *El Correo*, 13 de abril, 2003; *El País*, 13 de abril, 2003.
- “Catálogo”, en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 105-294. (Castellano, euskera, inglés.)
- “Jorge Oteiza / Lygia Clark: La vida después del formalismo”, en VV. AA. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Turner, Madrid, 2013, pp. 132-137.

Bados Iparraguirre, Ángel

- “En un principio debió ser la soledad de Dios”. *Cyan*, n.º 8, febrero-marzo, 1988.
- *Oteiza. Laboratorio experimental*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008. (Castellano, euskera.)
- “El Laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 311-334. (Castellano, euskera, inglés.)

Bakedano Sarrionandia, José Julián

- “Oteiza y el cine”, en *Anuario 1991*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 1991, pp. 89-114.
- “Oteiza, cineasta”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 97-139.
- “El método cambio espacio tiempo”, en AA.VV. *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015, pp. 113-124.

Barañano, Kosme de

- “Arte vasco: cuatro reflexiones y un epílogo”. *Cuadernos de Alzate*, n.º 8, enero-abril, 1968.

Basterretxea Arzadun, Néstor

- “Oteiza”. *Punto y Hora de Euskal Herria*, 2-8 junio, 1977.
- “¿Cómo está Jorge?”. *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, pp. 15-18.
- “Agur Gorka Agur”, en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, p. 46.
- “Prólogo”, en Jaime Rodríguez Salis (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu Kulturtaldea-Alberdania,

Irun, 2003, pp. 5-8.

Beguiristain Alcorta, María Teresa

- “Oteiza: el hombre que Androcanta y sigue”. *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, pp. 6-14.
- “Oteiza o la astucia del cocodrilo”. *Ars Mediterránea*, n.º 3, enero, 1998, p. 19.

Binns, Niall

- “Chile 1935, la prehistoria de la poesía de Oteiza”, en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 43-71.

Bocchi, Renato

- *La construcción del vacío: Desde la arquitectura de Oteiza a la arquitectura de Sáenz de Oíza*. L'Espresso, Roma, 2015.

Bonet, Juan Manuel

- *Espagne. Art Abstract 1950-1965*. Artcurial, París, 1989.

Bouhours, Jean-Michel

- “ Del nubismo a las profundidades del cosmos, un panteísmo visual”, en AA.VV *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015, pp.11-21.

Bozal Fernández, Valeriano

- “Arte y vanguardia. Un nuevo lenguaje”. *Cuadernos para el Diálogo. Col. Los Suplementos*, n.º 9, 1970, pp. 42-50.
- “Escultura y monumento (Oteiza y el racionalismo de 1957)”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 462, 1988, pp. 156-160.
- *Arte del siglo xx en España*. Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
- *Antes del Informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección de Arte Contemporáneo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

Bustamante, Enrique

- “Artes plásticas: de Arteta a Oteiza e Ibarrola. La cultura vasca de hoy”. *Cuadernos para el Diálogo. Col. Los Suplementos*, n.º 44, 1974, pp. 31-34.

Caballero Bonald, José Manuel

- “El espacio poético de Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 54-65. (Euskera, castellano, inglés y francés.)

Cabanne, Pierre

- *Diccionario universal del arte*. Tomo IV. Argos Vergara, Barcelona, 1979.

Calvo Serraller, Francisco

- “Del futuro hacia el pasado. La conciencia histórica del arte español”, en VV. AA. *El siglo de Picasso*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- “Los artistas”, en *Enciclopedia de arte español del siglo xx*. Tomo I. Mondadori, Madrid, 1995.
- *Escultura española actual*. Fundación Lugar, Madrid, 1992.
- “Oteiza “postscriptum””, en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 51-63. (Castellano, euskera, inglés.)
- “Défi”, en VV. AA. *Oteiza. Métaphysique de l’espace*. Atlántica, Biarritz, 2007, pp. 11-12. (Francés, castellano, euskera); en Jorge Oteiza. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2009, pp. 9-11.
- “El túnel del tiempo”, en *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010. (Castellano, euskera.)
- “Oteiza a fondo”. *Oteiza 1956-1959*. Antonio Machón, Madrid. 2002, pp. 11-17.

Camnitzer, Luis

- *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. University of Texas Press, Austin, 2007, pp. 142-144, 202.

Campoy, Antonio Manuel

- *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid. 1973.

Capa Sacristán, Eduardo y Rosales Barrios, Alberto

- “Reconocimiento a Jorge Oteiza. Recuerdos de un fundidor de escultura”, en VV. AA. *Oteiza: Paisajes, dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 49-57.

Castellano, Rafael

- *Vascos heréticos*. Luis Haramburu, Donostia/San Sebastián, 1976.
- “El rapto de los Sabinos. El busto icono de Sabino Arana, obra de Jorge Oteiza”. *Punto y Hora de Euskalherria*, 25 de octubre-1 de noviembre, 1979, pp. 16-17. “Memorias de un apátrida. Jorge Oteiza”. *Punto y hora de Euskalherria*, n.º 200, 6-13 de noviembre, 1980, p. 40.

Castro Arines, José de

- “Jorge Oteiza”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 19 de marzo, 1950.
- “Los artistas en su estudio. El escultor Oteiza”. *Informaciones*, 8 de mayo, 1984.

Catalán Sánchez, Carlos

- “Oteiza el genio indomeñable”, en Carlos Catalán (ed.). *Oteiza, Espacialato*. CAN, Pamplona/Iruña, 2000, pp. 7-27.

Chamorro Ayllón, Eduardo

- “Oteiza del hueco al infinito”. *Cambio* 16, febrero, 1988.

Cirlot, Juan Eduardo

- “Plástica abstracta en España. Formas y conceptos de Oteiza”. *Papeles de Son Armadans*, año V, tomo XVI, n.º XLVIII, 1960, p. 329; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 257-261.

Cirlot, Lourdes

- (ed.). *De la crítica a la filosofía del arte. (Correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzini, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura.)*. Edicions dels Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pp. 172-179; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 252-255.

Clavería Ibañez, Alberto

- “El escultor de la Basílica. Un revolucionario concepto de la estatuaria para Arantzazu”. *La Voz de España*, 2 de octubre, 1951.

Corrales Rodrigáñez, Capi

- *Cuando veo esto, pienso esto. Relatos geométricos en la obra de Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Corredor-Matheos, José

- “Aproximación a la obra y la figura de Jorge Oteiza”, en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 36-45.

Crespi, Gonzalo

- “Jorge Oteiza. Una nueva visión del arte y su función”. *El Español*, n.º 465, 1957, pp. 20-22.

Crespo García de Madrid, Ángel

- “La primera exposición Forma Nueva”. *Nueva Forma*, n.º 18, julio de 1967, pp. 41-44.
- “Jorge Oteiza, humanista”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 3.

De la Mata, José Luis

- “Símbolo y signo en los textos/obras de Oteiza (21 de mayo 1986)”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 75-105.

Del Valle de Lersundi, Pilar

- “Oteiza: espazio eraldatzailea”. *Hik hasi*, n.º 14, 2004, pp. 20-29.

Delgado Orusco, Eduardo

- “Artrópodos y omatidios. El proyecto de Jorge Oteiza para el Edificio Beatriz. Una historia inconclusa”. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009.

Díaz de Ulzurrun, Pedro

- “Oteiza eskultorea eta Arantzazu”. *Revista Príncipe de Viana*, n.º 50, abril de 1970, p. 2.

Díaz Ereño, Gregorio

- “Oteiza 1935-1975”, en *La casa del ser*. Caja de Burgos, Burgos, 2010.
- “La cueva de Oteiza en Alzuza. Breve historia de la Fundación”, “Desde mi pequeño crómlech”, “La poesía como arte plástico”, en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 13-19, 25-59, 257-259.
- “*El entierro del Conde de Orgaz. La traslación de la mirada*”. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Díaz López, Javier

- “Adán y Eva de Jorge Oteiza”. *Trasdós, Revista del Museo de BB. AA. de Santander*, n.º 2, 2000.

Duque, Félix

- “Oteiza. Metafísica del origen”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 89-121. (Castellano, euskera, inglés.)

Durozoi, Gérard

- (Dir.) *Arte del siglo xx*. Akal, Madrid, 1997.

Echeverría Plazaola, Jon

- “Notas a la edición”, en Amador Vega (ed.). *Edición crítica de Quousque tandem...!* Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.
- *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión*. Tesis Doctoral, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2008.
- “Arte e idolatría. La finalidad del arte en la obra de Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 245-270. (Castellano, euskera, inglés.)
- *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*, en VV. AA. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 13-170. (Castellano, inglés.)
- “Espacio receptivo y emoción estética. El espectador ante la obra de Jorge Oteiza”. *Art, Emotion and Value. 5 th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, pp. 321-330.
- *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Egaña, Xabier

- “Oteiza’ren lana obeto ulertu aal izateko oarpen koskorrak”. *Jakin*, n.º 27-28, 1967.

Elizegi, Antón

- “Arantzazu tradición y vanguardia”. *Bertan*, n.º 3, 1993.

Elustondo, José Agustín

- “El asunto de Arantzazu. (Incluye dictamen del jurado sobre los bocetos de pintura de la nueva basílica de Arantzazu)”. *Arantzazu*, diciembre, 1989.

Eraso Iturrioz, Miren

- “Oteiza y la vanguardia”. *Cuadernos de Artes Plásticas*, n.º 6, 1988, pp. 36-138.

Ercilla Abaina, Roberto

- “Oteiza desde la arquitectura”. *Diversa, Revista Universitaria de Arte y Arquitectura*, n.º 1, febrero, 1994.

Esparta, Txema

- “La escultura y la belleza (carta abierta a Javier González de Durana y Kosme de Barañano)”. *Arbola*, n.º 4, diciembre, 1986.

Esteban, Iñaki

- “La estética esencialista y la clausura del arte”. *Arbola*, n.º 13-14, noviembre-diciembre, 1987.

Etxebeste Espina, Elixabete

- *Oteiza y la música*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014.

Fernández Aparicio, Carmen

- “Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 15-123.

Fernández Molina, Antonio

- “Oteiza poeta”. *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988, pp. 17-18.

Ferrie, Jean-Louis

- (ed.). *El arte del siglo xx. 1950-1990*. Salvat, Barcelona, 1989.

Figueres Milá, Abel

- “Desmitificar a Oteiza para aprehender su obra”. *Cimal*, n.º 35, 1988, pp. 29-32.

Flores Kaperotxipi, Mauricio

- *Arte vasco*. Ekin, Buenos Aires, 1954.

Flórez Albert, Elena

- “Jorge Oteiza”. *Goya*, n.º 203, marzo-abril, 1988.

Fullaondo Errazu, Juan Daniel

- “Jorge de Oteiza, escultor”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 2
- (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967.
- *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.

– *Doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza*. Kain, Madrid, 1991.

García, Aurora

– “Caja vacía”. *Art-forum*, n.º 26. verano, 1988.

García, Carmen

– “Oteiza, un conspirador cultural”. *Euzkadi.*, n.º 175, 31 de enero, 1985, pp. 24-28.

García Marcos, Juan Antonio

– “Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 273-279. (Castellano, euskera.)

– *Historia de una inquietud*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2003.

– “Un antes y un después”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 39-66.

– “Biografía cronológica”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 149-172.

Garmendia Larrañaga, Juan

– “Oroitzapena-Evocación”, en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 88-93. (Euskera, castellano, inglés y francés.)

Gaya Nuño, Juan Antonio

– *Escultura española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1957.

– *Entendimiento en arte*. Taurus, Madrid, 1959

– “Arte del siglo xx”, en *Ars Hispaniae*, tomo XII. Plus Ultra, Madrid, 1967.

Gil, Manolo

– “Conversación con Oteiza”, en VV. AA. *Manolo Gil*. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1995, pp. 52-55; Manuel Muñoz Ibáñez (ed.). *Manolo Gil. Escritos sobre arte*. Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2001, pp. 135-137; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 203-206. (Fragmento.)

sobre los bocetos de pintura de la nueva basílica de Aránzazu)”. *Aránzazu*, diciembre, 1989.

Gil Bera, Eduardo

– “Solo ver la ciencia con la óptica del artista y ver el arte con la óptica de la vida”. *Pamiela*, 26 de octubre, 1995.

Giménez Pericás, Antonio

– “Oteiza y Basterretxea”. *Acento Cultural*, n.º 9, 15 de mayo, 1960, pp. 6-7.

Giralt Miracle, Daniel

- “La conspiración de Gorka Oteiza”. *Destino*, 21 de abril, 1973.
- “Oteiza filósofo de la escultura”. *Arte y Parte*, n.º 54, diciembre 2004-enero 2005, pp. 14-23.

Golvano, Fernando

- *Constelación GAUR: una trama vanguardista del arte vasco*. VV. AA. Fundación Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz, 2004.
- “Ley de los Cambios. Historicidad y creación”, en Fernando Golvano (ed.). *Ley de los Cambios. Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.

González, José Luis

- “Jorge Oteiza: Itziar (elegía) y otros poemas”. *Pamiela*, 1992.

González de Durana, Javier

- *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu, 1950-1955*. ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2003.

González Riera, Borja

- “Centro de estudios”, en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 281-282.

Guasch Ferrer, Ana María

- “Crónica de una vanguardia”. *Guadalimar*, n.º 25, octubre, 1977, pp. 51-59.
- “Ideología y praxis en el arte vasco, 1940-1980”. *Batik*, n.º 61, mayo, 1981, pp. 45-50.
- “Oteiza y Chillida: las diferencias entre el ser y el estar”. *Guadalimar*, n.º 83, febrero-marzo, 1985, p. 7.
- *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Akal, Madrid, 1985.
- *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La escultura dinámica de Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2008.
- “La memoria del futuro: Oteiza y el minimalismo”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 219-241. (Castellano, euskera, inglés.)

Gullar, Ferreira

- “Oteiza e o problema da desocupação do Espaço”. *Jornal do Brasil*, 27 de octubre, 1957.
- “IV Bienal de São Paulo”. *Suplemento Dominical, Jornal do Brasil*, 22 de diciembre, 1957.

Haramburu Altuna, Luis

- “Oteizarekin, noiz arte...! Quousque tandem...! Noiz arte”. *Zeruko Argia*, n.º 433, 20 de junio, 1971.

Hernández Cava, Felipe

- “Oteiza Jorge, Quousque tandem...!”. *Lápiz*, n.º 109 y 110, 1995.

Hernández Mendizábal, Tomás

- “J. Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 286-287. (Castellano, euskera.)

Huarte Beaumont, Juan

- “Acerca del mecenazgo”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 141-172.

Huércanos, Juan Pablo

- “Oteiza en el Alto Magdalena”. *Art & Co*, n.º 4, otoño, 2008, pp. 82-85.
- “Museo Oteiza. Espacio para el espíritu”, en VV. AA. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 291-315.

Huyghe, René

- *El arte y el hombre*. Planeta. Barcelona, 1977.

Humanes Bustamante, Alberto

- “Jorge de Oteiza, arquitecto”, en VV. AA. *Oteiza, el arquitecto*. Fundación Cultural COAM y Editorial Pamiela, Pamplona/Iruña, 1996.

Ibarrola, Agustín

- “Oteiza”. *El Punto de las Artes*, n.º 16, noviembre-diciembre, 1986.

Iglesias, José María

- “Oteiza. Propósito experimental”. *Formas Plásticas*, n.º 24, 1988.

Iglesias del Marquet, Josep

- “La lliçó d'Oteiza”. *La Libreta*, n.º 15, julio-agosto-septiembre, 1988.

Insausti, Gabriel

- “El cielo del profeta, una constante en la poesía de Oteiza”, en Gabriel Insausti (ed.). *Poesía*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 167-209.

Irigaray, José Ángel

- “Oteiza kaos-ordenaren artekaria”. Pamiela, 26 de octubre, 1995.
- “Existe Oteiza a poniente”, en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico. Imparce*, Barcelona, 2003, p.

Iriondo, Lourdes

– “Oteiza”. Garaia, n.º 25, 17-24 de febrero, 1977.

Iturbide, Joaquín de

– “Las verdades de Oteiza”, en VV. AA. Oteiza, esteta y mitologizador vasco. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 227-232.

Iturralde, Joxemari

– “Tolosa Hiri Eskulturala”. Zehar, n.º 26, julio-agosto-septiembre, 1994.

Jaureguiberry, Michel de

– Euskal zizelkariak / Escultores vascos/ Sculpteurs basques. Arteaz, Ziburu-Ciboure, 2011. (Francés, euskera, castellano.)

Jiménez, Carlos

– “Jorge Oteiza”. Arte en Colombia, n.º 37, septiembre, 1988.

Jiménez de Aberasturi, Luis María

– “Crónica personal de un desencuentro”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). Acercarse a Oteiza. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 81-99.

Jiménez de Aberasturi Apraiz, Estíbaliz

– “Introducción, Jorge Oteiza: Promotor de la actualización del arte vasco. Aportaciones al modelo educativo”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). Acercarse a Oteiza. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 5-11, 67-80.

Juaristi Linacero, Jon

– “Oteiza/Ibarrola: el artista vasco”. Cyan, n.º 8, febrero, 1988.

Kortadi Olano, Edorta

– “Oteiza: Banoa baina bertan geldituz. Elkarrizketa beharrean dago erria”. Zeruko Argia, n.º 602, 15 de septiembre, 1974.

– “Arantzazu tradición y vanguardia”. Bertan, n.º 3, 1993.

– “Oteiza y Arantzazu. Lo sagrado y el arte contemporáneo”, en VV. AA. Oteiza. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 76-87. (Euskera, castellano, inglés y francés.)

– Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico. Erein, Donostia/San Sebastián, 2005.

Kortazar, Jon

– “Oteiza eukal poesian”, en Gabriel Insausti (ed.). Poesía. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 121-139.

Krutwig, Federico

- “De ejercicios espirituales a computer shock Vasconia”. *Pamiela*, n.º 7, 2001.

Lapayesse, Concha y Gazapo, Darío

- Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo. *Pamiela*, Pamplona/Iruña, 1996.
- “Oteiza: Paisajes. Dimensiones”, en VV. AA. Oteiza: Paisajes. Dimensiones. *Fundación Eduardo Capa*, Alicante, 2000, pp. 17-35.
- “La dimensión de la memoria en Oteiza... paisajes ausentes”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza, 2010, pp. 405-413. (Castellano, euskera, inglés.)

Larralde, Jean-François

- “*Métaphysique de l'espace*”, en VV. AA. Oteiza. *Métaphysique de l'espace*. *Atlántica*, Biarritz (Francia), 2007, pp. 7-10. (Francés, castellano, euskera.)

Larruquert, Fernando

- “*Quinientas pesetas por una escultura*”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Navarra, 2007, p. 163.

Lázaro Uriarte, Luis

- “En torno a la concepción plástica de Jorge Oteiza”. *Hierro*, 14 de diciembre, 1951.
- “Arte en la universidad. Dos hermanas de Jorge Oteiza”. *Muga*, n.º 43, verano, 1994.

Leahy, Kristian

- “Colección Huarte. Encuentro con el Arte del Siglo XX. Zoom a cuatro emblemas. Jorge Oteiza. El Búho. 1955-1956”. *Redacción*, abril, 2008, pp. 16-17.

Lekuona Berasategui, Juan Mari

- “Herri-Poesía eta Oteitzaren ulerkuntza estetikoak”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986. VV. AA. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 58-69.

Lertxundi, Ángel

- “Oteitzaren nerabazaroko egunkari apokrifotik”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 152-154.

Lete Bergaretxe, Xabier

- “25 años de cultura vasca (Jorge Oteiza y su *Quousque tandem*)”. *Garaia*, n.º 8, 21-28 de octubre, 1976.
- “Entrevista con Oteiza”. *Garaia*, n.º 23, 3-10 de febrero, 1977, pp. 26-35.

Linazasoro, Iñaki

- “Visita de Oteiza a Aránzazu”. *Aránzazu*, n.º XLVIII, pp. 140-142.

Lizundia Zamalloa, José María

- *Vasca cultura de altura: retorno estético a Oteiza e Ibarrola*. Hiria Liburuak, Alegia, 2000.

Lojendio, José María

- “Arantzazu giroa”. *Aránzazu*, julio-agosto, 1964.

López Bahut, Emma

- *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-1960*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- “Notas a la edición”, en Francisco Calvo Serraller (ed.). *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- “La ciudad como obra de arte. Origen de la reflexión espacial de Jorge Oteiza sobre la ciudad”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 415-423. (Castellano, euskera, inglés.)
- “Oteiza y la construcción del paisaje: Intervenciones desde la Arquitectura en los años 50.” *ZARCH, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism* 01, 2013, pp. 104-115. – “El Muro como trabajo espacial: Los relieves de Jorge Oteiza en la Arquitectura (1951-58).” *VLC, arquitectura* 01, 2014, pp.31-58.

Lujambio, Nerea

- *Jorge Oteiza: jenio hutsa*. Elkar, Donostia/San Sebastián, 2008.

Macera, César Francisco

- *Siete días sin hablar*. Autoedición, Lima, 1948.

Manterola Armisén, Pedro

- “Cinco pasos en torno a la pasión de Jorge Oteiza” en VV. AA. *Oteiza-Moneo*. Príncipe de Viana, Pamplona/Iruña, 1992, pp. 23-39.
- “Fabuloso Oteiza”. *Zehar*, n.º 38, Donostia/San Sebastián, 1998.
- “La pasión de Jorge Oteiza”, en *Premio Manuel Lekuona*. Eusko Ikaskuntza, Donostia/San Sebastián; en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona, 1999, pp. 197-216.
- *El jardín de un caballero. La escultura vasca de posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida*. Arteleku-Diputación de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1993.
- “Oteiza: pasión de la ausencia y la nostalgia”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º 48, julio-diciembre, 2006, pp. 551-576.
- *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

- “Propósito experimental 1956-1957”, en VV. AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 93-126.
- “Lo mismo y lo distinto”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 382-390. (Castellano, euskera, inglés.)

Manterola Ispizua, Ismael

- “Cuatro ejemplos de una obra única”, en Estíbaliz Jiménez de Aberasturi, (ed.). *Acercarse a Oteiza. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004*, pp. 101-114.

Manzanos, Javier

- “Viaje a São Paulo”. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*, en VV. AA. *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza, 2007, pp. 13-92. (Euskera, castellano.)

Maraña. Félix

- “Jorge Oteiza, desde (en) la poesía”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986*, pp. 221-225.
- “Oteiza, el silencio pronunciado”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXIII, 1, enero-junio, 1988, pp. 47-53.
- “Oteiza Embil, Jorge”, en *Diccionario Enciclopédico Vasco*, tomo XXXV. *Auñamendi*, Donostia/San Sebastián, 1993, pp. 288-304.
- “Oteiza en, entre, para, por... desde Bilbao. El escultor eligió esta ciudad a su vuelta de América”. *Pérgola*, n.º 120, octubre, 1998.
- Elogio del descontento. *Birmingham*, Donostia/San Sebastián, 1999.
- Oteiza visual y verbal. *Casa de Cultura de Orio, Orio, 2000*.
- “Las palabras y el corazón del hombre: Oteiza y los poetas vascos en castellano”, en Gabriel Insausti, *Poesía. Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza, 2006, pp. 73-120.

Marchán Fiz, Simón

- “Una poética de la desocupación y del vacío: el transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura”, en VV. AA. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura. Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 2003*.

Marín-Medina, José

- “Oteiza. Una manera nueva y necesaria de pensar el espacio”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986*, pp. 199-201.
- La escultura española contemporánea. 1800-1978. *Edarcón, Madrid, 1978*.

Maroto, Jesús Manuel

- “Oteiza y el descubrimiento de la raíz ARR”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986*, pp. 107-125.

Marrodán, Miguel Ángel

- “El hervidero de un hacedor fanático. Jorge Oteiza o el fruto de un talento”, en Miguel Ángel Marrodán.

Seres con corona de papel. *E. P., Zalla, 1968.*

– “*Estilo vasco y estilo internacional de dos maestros independientes de la escultura: Oteiza y Chillida*”, en VV. AA. Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana. *La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1980.*

Martín Martín, Elena

– “*Obras de Jorge Oteiza presentadas en la IV Bienal de São Paulo*”. En VV. AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 97-109.

– “*La colección del Museo Oteiza*”, en VV. AA. Museo Oteiza. *Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 67-82.*

Martínez, Julián

– “*Jorge de Oteiza*”, en VV. AA. Oteiza, esteta y mitologizador vasco. *Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 271-272.*

Martínez Gorriarán, Carlos

– Oteiza. Un pensamiento sin domesticar. *Primitiva Casa Baroja, Donostia/San Sebastián, 1989.*

– Jorge Oteiza y las vanguardias históricas. *Universidad del País Vasco, Donostia/San Sebastián, 1991.*

– “*Oteiza, imaginador de la modernidad cultural vasca*”. *Hika, n.º 21-22, mayo, 1992.*

– Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. *Alberdania, Irun, 1995. (En colaboración con Imanol Agirre Arriaga.)*

– Jorge Oteiza hacedor de vacíos. *Marcial Pons, Madrid, 2011.*

Mena, Raúl

– “*Oteiza-Newman. Espacios compartidos*”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. *Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 425-432. (Castellano, euskera, inglés.)*

Menekes, Friedhelm

– “*Joseph Beuys y Jorge Oteiza: caminos hacia una nueva imaginación*”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. *Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 145-164. (Castellano, euskera, inglés.)*

– “*Las huellas de lo espiritual en el arte contemporáneo*”, en VV. AA. Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. *Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 171-206. (Castellano, inglés.)

Merino, José Luis

– “*Oteiza ¿qué es hoy la política?*”. *Euzkadi, n.º 31, abril, 1982.*

– “*Oteizar la vida*”. *Euzkadi, n.º 221, 1985.*

– *Habla Oteiza*. Avance Proyectos, COAVN, Bilbao, 2008.

– *Hablan los artistas*. Autoedición. Bilbao, 2012.

Michelena, Eduardo

– “Oteiza, romántico”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 433-434. (Castellano, euskera, inglés.)

Millares, Manolo “Sancho Negro”

– “Oteiza. Un comentario a propósito del gran premio de escultura en São Paulo”. *Punta Europa*, n.º 2, octubre, 1957, pp. 123-124; en Alfonso de la Torre (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009, pp. 243-245.

Mitxelena, Koldo

– “Jurgi Oteiza’k esan digu”. *Egan*, n.º XII, 1959, pp. 115-120.
– “Oteiza”. *Egan*, 1963.

Molina Foix, Vicente

– *La Edad de Oro*. Aguilar, Madrid, 1997.

Moneo Vallés, Rafael

– “Jorge Oteiza, arquitecto”, en Juan Daniel Fullaondo (ed.). *Oteiza 1933, 68*. Nueva Forma-Alfaguara, Madrid, 1967, p. 4; en VV. AA. *Oteiza-Moneo. Exposición Universal de Sevilla*. Caja de Ahorros Municipal, Pamplona/Iruña, 1992, pp. 53-54.
– “Sin título”, en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa. Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 16-19. (Euskera, castellano.)

Monforte García, Isabel

– *Arantzazu: arquitectura para una vanguardia*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Urbanismo y Arquitectura, Donostia/San Sebastián, 1994.

Moral Andrés, Fernando

– “Oteiza: Arquitectura como desocupación espacial”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 435-440. (Castellano, euskera, inglés.)
– *Oteiza: Arquitectura desocupada. De Orio a Montevideo*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona/Iruña, 2011.

Moraza, Juan Luis

– *Mitosis*. Autoedición de 1.000 ejemplares numerados y firmados. Bilbao, 1986. (Castellano, inglés.)
– “Un modelo de hombre para cada hombre en cada aquí. Sobre Oteiza, para ahora (apunte fractal)”. *Cyan*, n.º 8, febrero, 1988.
– *Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites. Realidad y demonismo*. Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia/San Sebastián, 1990.
– *Dispositivos de discontinuidad (Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo)*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.
– “El amante de lo real (efímero fasto)”. *El Correo*, diciembre, 1998.
– “Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío a propósito de la obra de Oteiza”. *Arte y Parte*, n.º 54, 2006, pp. 24-47.
– “El reverso del dibujo”, en VV. AA. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 145-181.
– “Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)”. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n.º 26, pp. 65-102.
– “Proyecto como crisis”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 53-85. (Castellano, euskera, inglés.)

Moreno Galván, José María

- “Oteiza”. *Triunfo*, n.º 260, 27 de mayo, 1967.
- *La última vanguardia*. Magias. Madrid, 1969.
- “Escultores vascos”. *Triunfo*, 10 de febrero, 1973.
- “Oteiza y Tàpies”. *Triunfo*, n.º 291, 26 de enero, 1974.
- “Forma y medida en el arte español actual”. *Triunfo*, noviembre, 1977.

Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki

- “La figura de Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 280-281.
- “Oteiza: Evocación del último arúspide, indagador, esteta del espacio metafísico”, en VV. AA. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 20-41. (Euskera, castellano, inglés y francés.)

Moya, Adelina

- *Orígenes de la vanguardia artística en el País Vasco*. Nicolás Lekuona y su tiempo. Electa España, Madrid, 1994.
- “Oteiza y Alberto, un modo de entender la función del arte”, en VV. AA. *Forma, signo y realidad. Escultura española, 1930-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 125-160.
- “Sala Stvdio (1948-1952)”, en VV. AA. *Sala Stvdio (1948-1952). Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008, pp. 11-30.
- “Rupturas y restauraciones. Jorge Oteiza en la tradición moderna”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 273-308. (Castellano, euskera, inglés.)

Munárriz, Fermín

- “Debemos hacer algo, o cómo creó Jorge Oteiza la imagen de Gara”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 160-161.

Muñoa, Pilar

- *El escultor Oteiza. Un necesario reconocimiento*. Cuadernos de Alzate, n.º 2, primavera, 1985.
- *Oteiza. La vida como experimento*. Alberdania, Irun, 2006.

Muñoz, María Teresa

- “Arte, ciencia, mito”, en María Teresa Muñoz (ed.). *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 13-69. (Castellano, euskera.)

Murua, Tomás

- “Oteiza, eskulturgile eta irakasle”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 282.

Niebla, Antonio

- “Oteiza, el obrero metafísico”, en Antonio Niebla (ed.). *Oteiza. El obrero metafísico*. Imparce, Barcelona, 2003, pp. 32-35.

Onaindia, Mario

- “Visión oteizana de Euskal Herria”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 115-133.

Ortiz-Echagüe, Javier

- *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2014

Ortiz-Osés, Andrés

- “Simbología vasca de Oteiza”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 79-96.

Oteiza, Pilar

- “La sculpture d’Oteiza à Biarritz”, en VV. AA. *Oteiza. Métaphysique de l’espace*. Atlántica, Biarritz, 2007, pp. 5-6, 15-16. (Francés, castellano, euskera.)
- *Los límites de la transparencia*. Fundación Canal, Madrid, 2010.

Otxoa García, Julia

- “Ley de los cambios de Jorge Oteiza”. *Leer*, n.º 42, mayo, 1991, pp. 64-65.
- “Itziar, elegía y otros poemas”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*, n.º XXXVIII, 2, 1993, pp. 201-205.
- “Cuatro libros para terminar un año: el origen de la lengua”. *Leer*, n.º 80, diciembre, 1995.

Pagola, Manuel

- “Oteiza en su relación con el cine”. *Arbola*, n.º 10, verano, 1987, p. 47.

Pelay Orozco, Miguel

- *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978.
- “Sobre Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 169-189.

Peñalver, Xavier

- “Los crómlech pirenaicos, Oteiza y la investigación arqueológica”, en Jiménez de Aberasturi, Estíbaliz (ed.). *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004, pp. 135-148.

Pérez-Lizano Forns, Manuel

- *El escultor Jorge Oteiza*. Universidad Central de Bayamón, Bayamón (Puerto Rico), 2001.

Pérez Moreno, Lucía C.

- Fullaondo y la revista Nueva Forma. Aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975). Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015.

Pericás, Antonio G.

- “Oteiza y Basterrechea”. *Acento Cultural*, n.º 9, 15 de mayo, 1960, pp. 6-7. Ç

Plazaola, Juan

- “La escuela vasca de escultura”, en *Cultura Vasca*, vol. 2. Erein, Donostia/San Sebastián, 1978.

Power, Kevin

- “Jorge de Oteiza: 1908”. *Flash Art*, n.º 141, verano, 1988, p. 147.

Rementería Arnaiz, Iskandar

- “Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: la modernidad desubicada”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 441-446. (Castellano, euskera, inglés.)
- Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación. (Tesis Doctoral no publicada). Universidad del País Vasco, Bilbao, 2012.

Rodríguez Salís, Jaime

- (ed.). *Oteiza en Irún 1957-1974*. Luis de Uránzu Kulturtaldea-Alberdania, Irun, 2003.

Rolleri López, Celina

- “Un gran artista de vanguardia”. *Marcha*, 30 de abril, 1960.

Rosales Barrios, Alberto

- “Más allá de la escultura”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 11-56.
- “Oteiza y la arquitectura. Entrevista con Francisco Javier Sáenz de Oiza”, en VV. AA. *Jorge Oteiza creador integral*. Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza, Pamplona/Iruña, 1999, pp. 173-195.
- “Escultura dinámica. Presentación y notas”, en VV. AA. *Oteiza: Paisajes, dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000, pp. 60-75.

Rowell, Margit

- “Una modernidad intemporal”, en VV. AA. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988, pp. 15-25; en VV. AA. *De varia commensuración. Jorge Oteiza / Susana Solano. Pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia*. Ministerio de Asuntos Exteriores-Ministerio de Cultura, 1988. (Castellano, inglés.)
- “Sentido del sitio / Sentido del espacio: la escultura de Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 25-49. (Castellano, euskera, inglés.)

Sádaba, Javier

- “Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 288.

Sáenz de Gorbea, Xabier

- *Escultura vasca 1889-1939*. Banco de Bilbao, Bilbao, 1984.
- *Arte en Bilbao (1945-1989): una aproximación*. Vol. II. Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1990. (Castellano / euskera.)
- *Las medallas de Oteiza. Memoria y revisión*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Sáenz de Oiza, Francisco Javier

- “Jorge de Oteiza. Néstor Basterrechea”, en VV. AA. *Jorge de Oteiza. Néstor Basterrechea*. Sala Neblí, Madrid, 1960.
- “Discurso pronunciado por Francisco Javier Sáenz de Oiza, con motivo del Acto de Entrega del Premio Manuel Lekuona otorgado a Jorge Oteiza”. *RIEV Revista Internacional de Estudios Vascos*. vol 41-1, 1996; en *Oteiza*. VV. AA. Catálogo Sala Kubo Kutxaespacio del Arte. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000, pp. 45-53. (Euskera, castellano, inglés y francés.)

Sáenz Guerra, Javier

- *Un mito moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Romaní, 1954*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

Saizarbitoria, Ramón

- “Kultura zar dugu Chillidaren kontra. Chillida-Oteiza bitasuna”. *Jakin*, n.º 69, marzo-abril, 1992.

San Martín, Francisco Javier

- “Oteiza. Proyecto, dibujo” y “Oteiza entre los artistas”, en VV. AA. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006, pp. 11-141.

Sánchez Camargo, Manuel

- “El triunfo de Jorge Oteiza en la Bienal de São Paulo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º XXXIII, 1958, pp. 80-83.

Sánchez Dragó, Fernando

- “Oteiza contra el sistema”. *Época*, n.º 423, 5 de abril, 1953.

Sánchez Marín, Venancio

- “Homenaje a Chillida, Oteiza, Miró, Artigas, Tàpies y Palazuelo”. *Goya*, n.º 29, mayo-abril, 1959, p. 333.
- “Jorge Oteiza y Néstor Basterretxea”. *Goya*, n.º 36, mayo-junio 1960, p. 403.
- “Los seleccionados por el museo de Arte Moderno de Nueva York”. *Goya*, n.º 37-38, julio-octubre, 1960.
- “Crónica de Madrid. Exposición Forma Nueva”. *Goya*, n.º 78, mayo-junio, 1967, pp. 416-420.

Sánchez Simón, Ignacio

- *Oteiza y los nuevos paradigmas científicos*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Sartoris, Alberto

- *L'Architecture Nouvelle*. Hoepli, Milán, 1954.

Sarriugarte Gómez, Íñigo

- “Renovar o morir. La escultura en el País Vasco en la década de los 80”. (CD-Rom). *Servicio editorial de la Universidad del País Vasco*, 2008; en *Trasdós, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, n.º 7, 2005, pp. 65-89.
- “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores en los años 80”. *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, n.º 25, 2006, pp. 115-138.

Serra, Richard

- “Un lenguaje para la inmensidad”. *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 21 de octubre, 1998.
- “Sin título”, en VV. AA. *Oteiza*. Haim Chanin Fine Arts, Nueva York, 2003.
- “Notas sobre Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 99-101. (Castellano, euskera, inglés.)

Serrano, Miguel

- *Memoria de él y yo. Volumen II. Adolf Hitler y la gran Guerra*. Ediciones la Nueva Edad, Santiago de Chile, 1997, pp. 32-41.

Spiegel, Olga

- “Jorge Oteiza, el último artista incómodo”. *La Vanguardia*, 5 de junio, 1988.

Sureda, Joan

- “Realidad y existencia de la escultura vasca”. *Guadalimar*, n.º 25, octubre, 1977.

Talens, Jenaro

- “El “vacío habitable” de Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido”, en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 273-300.

Teitelboim, Volodia

- *Huidobro, la marcha infinita*. BAT, Santiago de Chile, 1993.

Tellechea Idígoras, J. Ignacio

- “Instantánea”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 233-234.

Torre, Alfonso de la

- “La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)”, en VV. AA. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno, 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, pp. 127-193.
- (ed.). *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2009.

Torres Murillo, José Luis

- “Del espacio al tiempo. Oteiza deja la escultura y entra en el cine”. *Noray*, n.º 1, mayo, 1963, pp. 47-49.

Txapartegi, Josu

- “Bada Oteitzaren esaldi bat kontrenitu ezinik nabilena”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, p. 155.

Ugalde, Martin de

- *Hablando con los vascos*. Ariel, Barcelona, 1974.
- “Oteiza’k arantzazu’ko lana bukatu du”. *Zeruko Argia*, 16 de noviembre, 1969.

Ugarte de Zubiarraín, Ricardo

- “Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, p. 285.
- “Oteiza. La vital lucidez de un genio”. *Ongi Etorri*, n.º 10, 1988.

Ugarte Elorza, Luxio

- *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza/Chillida*. Siglo xxi de España, Madrid, 1996.

Umbral, Francisco

- Un ser de lejanías. *Planeta, Barcelona, 2003, p. 55*.

Unsain, Joxan

- “Munstro bat bertatik ezagutu nuenekoa”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Erritar Berri SLU, Pamplona/Iruña, 2007, pp. 159.

Uranga, Andrés

- “Un hombre prehistórico hoy”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 283-284.

Urbeltz, Juan Antonio

- “Un lugar en la barca de Oteiza”. Pamiela, 26 de octubre, 1995.
- (En colaboración con Mikel Urbeltz). *Crómlech vasco y zorro japonés. De Jorge Oteiza a Akira Kurosawa*. Obra Social Kutxa-Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2012.

Ureña, Gabriel

- Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959. *Itsmo, Madrid, 1982*.

Urquijo Labrador, Javier

- “Jorge Oteiza. La presencia del tiempo en el arte de Euskalherria”. Informe de las Artes y las Letras, n.º 1, diciembre, 1976, pp. 4-5.
- “Desde la imagen y el pensamiento de Oteiza”. Batik, n.º 61, mayo, 1981, pp. 65-69.

Urtasun, Aitziber

- “Obra inicial. Escultura figurativa; Arantzazu. Un proyecto para la historia; El Laboratorio experimental. Un universo de formas; La activación espacial de la estatua; La investigación abstracta desde la apertura de poliedro; IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957. São Paulo; El movimiento en el espacio. La desocupación de la esfera; Últimas series. En busca del espacio sagrado”, en VV. AA. Museo Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 84-253,
- “La educación como herramienta de transformación social”, en VV. AA. Museo Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013, pp. 285-287.

Vadillo, Miren

- Los proyectos educativos de Jorge Oteiza: El Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Pública de Navarra, Pamplona/Iruña, 2007.

Valverde, Antonio “Ayalde”.

- Ibar Exilean. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1970.
- “Regoyos, Oteiza”. El Bidasoa, Irun, 20 de febrero, 1960.
- “Utsa (Jorge Oteitzari)”. Olerti, 1959, pp. 156-157.

Varela Froján, Emilio

- “La estatua y el libro. Ensayo de continuidad para una obra concluida”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 447-449. (Castellano, euskera, inglés.)

Vázquez Romero, Andrés

- “Oteiza y nosotros. El monumento a Batlle”. Marcha, 8 de julio, 1960.

Vega, Amador

- “Mística y estética en el pensamiento de Jorge Oteiza”, en VV. AA. Oteiza: Mito y modernidad. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 65-83. (Castellano, euskera, inglés.)
- (ed.). Edición crítica de Quousque tandem...! Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- “La imagen plástica de un misterio. Jorge Oteiza y el pensamiento estético religioso”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 125-141. (Castellano, euskera, inglés.)

Vergez, Valérie

- Jorge Oteiza. Atlantica, Anglet, 2003.

Viota, Paulino

- “Contar hasta cero. (El Quousque tandem...! y el cine)”, en VV. AA. Oteiza y el cine. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 203-271.

Viar, Javier

- “Las artes plásticas en el País Vasco. La escultura (II)”. Gaceta del Arte, n.º 38, 28 de febrero, 1975.

Vitiello, Vincenzo

- “Jorge Oteiza y el pensamiento de su época”, en VV. AA. Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 23-50. (Castellano, euskera,

inglés.)

VV. AA.

- Alonso, Andoni, et al. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Astero, Pamplona/Iruña, 2007.
- Arnaiz, Ana, et al. *La colina vacía. Jorge Oteiza, Roberto Puig, Monumento a José Batlle y Ordóñez (1956-1964)*. EHU press, Bilbao, 2008.
- Arnaiz, Ana, et al. *261141 Izarrak alde. Proyecto para concurso de cementerio en San Sebastián*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- Badiola, Txomin, et al. *Oteiza. Propósito experimental*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988.
- Barañano, Kosme de, et al. *Arte en el País Vasco*. Cátedra, Madrid, 1987.
- Corral, María, et al. *De varia commensuración. Jorge Oteiza / Susana Solano. Pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia*. Ministerio de Cultura y Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1988.
- Díaz Ereño, Gregorio. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010. (Castellano, euskera, inglés.)
- Díaz Ereño, Gregorio, et al. *Museo Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2013.
- Jiménez Aberasturi, Estíbaliz. *Acercarse a Oteiza*. Txertoa, Donostia/San Sebastián, 2004.
- Manzanos, Javier, et al. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno 1957 São Paulo Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- Martínez Aparicio, Carmen. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010.
- Moreno Ruiz de Eguino, Iñaki, et al. *Oteiza*. Fundación Kutxa, Donostia/San Sebastián, 2000.
- Moya, Adelina, et al. *Sala Stvdio (1948-1952). Una aventura artística en el Bilbao de la posguerra*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2008.
- Paul, J. de, et al. *Jorge Oteiza, vanguardia e historia: espacio, poética y discurso de la escultura vasca contemporánea*. Cursos de Verano de la UPV/EHU, Donostia/San Sebastián, 1995.
- Rosales, Alberto, et al. *Oteiza: Paisajes. Dimensiones*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2000.
- Rowell, Margit, et al. *Oteiza. Mito y modernidad*. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2005. (Castellano, euskera, inglés.)
- San Martín, Francisco Javier, et al. *Oteiza. Laboratorio de papeles*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.
- Urtasun, Aitziber, et al. *Homo ludens, el artista frente al juego*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010. (Castellano, euskera.)
- Zulaika, Joseba, et al. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986.
- Zunzunegui, Santos, et al. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011.
- Bouhours, Jean-Michel, et al. *Sistiaga. De la pintura gestual al arte del movimiento*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2015.

Wilkin, Karen

- “Oteiza’s protocols of sculpture”. *Art in America*, vol. 93, n.º 10, noviembre, 2005, p. 142.

Zavaleta, Carlos Eduardo

- “Vallejo y Oteiza: tres impresiones”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 191-197. (Castellano, euskera.)

Zuaznabar, Guillermo

- *Jorge Oteiza. Animal fronterizo*. Actar, Barcelona, 2002.
- *Piedra en el paisaje*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2006.

Zuazo Akesolo, Iñaki

- “Principio de interioridad y educación estética en Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1.er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2010, pp. 451-456. (Castellano, euskera, inglés.)

Zubiaurre, José Luis

- “Guipúzcoa. Hombre y nombres: Jorge Oteiza”. *Guipúzcoa*, n.º 6, 1972.

Zulaika, Joseba

- “Oteiza y el espacio estético vasco”, en VV. AA. *Oteiza, esteta y mitologizador vasco*. Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, Donostia/San Sebastián, 1986, pp. 23-43.
- (ed.). *Oteiza's Selected Writings*. Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno, 2003.
- “Oteiza / Gehry / Guggenheim: mitografías, retornos, acciones diferidas”, en VV. AA. *Oteiza: Mito y modernidad*. Museo Guggenheim, Bilbao, 2004, pp. 85-97. (Castellano, euskera, inglés.)
- “Muerte y carcajada de Oteiza”, en VV. AA. *Jorge Oteiza, profeta y conspirador*. Astero, 2007, pp. 142-151.

Zunzunegui, Santos

- “Subordinaciones heterogéneas. Las “artes prohibidas” de Jorge Oteiza”, en VV. AA. *Oteiza y el cine*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2011, pp. 13-67.

BIOGRAFÍA ESENCIAL DE JORGE OTEIZA (1908-2003)

1908 Nace en Orio (Gipuzkoa), el 21 de octubre.

1931 Gana el primer premio de escultura en el Certamen de artistas noveles guipuzcoanos.

1933 Repite el primer premio de escultura en el Certamen de artistas noveles guipuzcoanos.

1934 Expone con Narkis Balenciaga y Nicolás de Lekuona en la sala Kursaal de San Sebastián.

1935 Se traslada a Buenos Aires y a Santiago de Chile, ciudades en las que expone su obra.

1938 Se casa en Buenos Aires con Itziar Carreño Echeandía.

1942 Se traslada a Colombia, donde organiza una escuela de cerámica en Popayán. Viaja a Perú y Ecuador.

1944 Publica *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la posguerra*.

1948 Regresa a España: reside en Madrid y Bilbao.

1951 Comienza la obra escultórica de la nueva basílica guipuzcoana de Arantzazu.

1952 Publica el ensayo *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, cuya redacción había iniciado durante su estancia en Colombia.

1953 Es el único escultor español seleccionado en el concurso internacional para el “Monumento al prisionero político desconocido”.

1954 No recibe autorización para llevar a término su proyecto escultórico en Arantzazu. En respuesta, escribe *Androcanto y sigo: ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Obtiene el Premio Nacional de Arquitectura con un proyecto para una capilla en el Camino de Santiago, realizado con los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Romaní, que no se realiza.

1957 Gana el Premio de Escultura de la IV Bienal de São Paulo (Brasil): presenta 28 piezas y su informe *Propósito Experimental 1956-1957*.

1958 Fija su residencia en Irún, en una vivienda que diseña con Néstor Basterretxea. Monumento al Padre Donostia en Agiña, Lesaka (Navarra), con el arquitecto Luis Vallet

1959. Da por terminada su creación escultórica experimental. Gana el concurso internacional para el monumento al estadista uruguayo José Batlle y Ordóñez, en colaboración con el arquitecto Roberto Puig, en Montevideo, que no se realiza.

1960 Publica “El final del arte contemporáneo”, donde expone las razones por las que abandona la escultura, dentro del catálogo de la exposición celebrada junto con Néstor Basterretxea en la Galería Neblí, en Madrid.

1961 Juan Huarte crea la productora “X Films” para la realización de los proyectos cinematográficos de Oteiza y otros artistas.

1963 Publica su obra emblemática, *Quousque tandem ! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*.

1964 Propone en Madrid la creación del Laboratorio de Investigaciones de Estéticas Comparadas, una propuesta que repite en otras ciudades como San Sebastián, Bilbao o San Juan de Luz (Francia).

1965 Escribe *Ejercicios espirituales en un túnel: en busca y encuentro de nuestra identidad perdida*, que sólo verá la luz en 1983.

1966 Participa en la creación de los grupos de la Escuela Vasca: Gaur (Gipuzkoa), Emen (Bizkaia), Orain (Araba) y Danok (Navarra) y en la primera exposición del Grupo Gaur en la Galería Barandiarán de San Sebastián.

1967 Participa en la primera exposición de la revista *Nueva Forma* celebrada en Madrid junto con Chillida, Milares, Palazuelo y los arquitectos Sáenz de Oíza y Fernández Alba.

1968 Escribe *Estética del huevo. Mentalidad vasca y laberinto*, publicado en el epílogo de *Oteiza 1933-68*, que edita Juan Daniel Fullaondo.

1969 Concluye el Friso de los Apóstoles y la Piedad para la fachada de la basílica de Arantzazu.

1970 Primer premio en el Concurso para la Urbanización de la Plaza de Colón de Madrid, en el que participan Ángel Orbe, Mario Gaviria y Luis Arana, que no se realiza.

1972 Reemprende su actividad plástica experimental con el “Laboratorio de Tizas”.

1975 Se instala con su mujer Itziar en Alzuza (Navarra).

1976 Se exponen sus obras en la Bienal de Venecia.

1979 Realiza junto con Néstor Basterretxea el proyecto de la Fundación Sabino Arana de Bilbao, que finalmente no se ejecuta.

1983 Se publica la edición íntegra de *Ejercicios espirituales en un túnel*.

1985 Medalla de Oro a las Bellas Artes, concedida por el Ministerio de Cultura. Presenta un proyecto para el cementerio de Ametzagaña, en San Sebastián, junto con Juan Daniel Fullaondo, que no se realiza.

1988 Exposición antológica *Oteiza: Propósito experimental*, organizada por la Fundació Caixa de Pensions en Madrid, Bilbao y Barcelona. Participa en la XLIII Bienal de Venecia. Es distinguido con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Publica el libro *Cartas al Príncipe*.

1989 Proyecta con Sáenz de Oíza y Fullaondo un centro cultural en la antigua Alhóndiga de Bilbao, que no se realiza.

1990 Publica su poemario *Existe Dios al noroeste* y edita su *Ley de los cambios*.

1991 Fallece en Alzuza su mujer Itziar, el 31 de diciembre. Publica *Libro de los plagios*

1992 Publica *Itziar: elegía y otros poemas*. Dona toda su obra al pueblo de Navarra para la creación en Alzuza de la Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. Recibe la Medalla de Oro de Navarra, concedida por el Gobierno Foral.

1995 Publica *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo* y reedita *Estética del huevo: mentalidad vasca y laberinto*. La sociedad de estudios vascos Eusko Ikaskuntza le otorga el Premio Manuel de Lekuona.

1996 Suscribe los estatutos que rigen la Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. Recibe el Premio Pevsner como reconocimiento a toda su obra. Madrid, Pamplona y San Sebastián muestran la exposición *Oteiza: el arquitecto*. El Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro le nombra "Colegiado Honorario". Se celebra en Pamplona el ciclo de conferencias *Jorge Oteiza, creador Integral*.

1997 Publica *Goya mañana: el realismo inmóvil*.

1998 Es nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad del País Vasco. Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Medalla de Oro de Gipuzkoa.

1999 Publica *Cansado y giratorio*. Miniatura poética, recopilación de algunos de sus poemas, como colofón del ciclo *Jorge Oteiza, poeta* celebrado en San Sebastián.

2000 La sala Kubo-espacio del Arte presenta en el Kursaal de San Sebastián la exposición antológica *Oteiza 2000*.

2003 Fallece en San Sebastián el 9 de abril y es enterrado junto a su mujer Itziar en Alzuza. El 8 de mayo se inaugura el Museo Oteiza, obra del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oíza.

LISTA DE ILUSTRACIONES

CAPÍTULO 0

0.4.2. PARA LA SELECCIÓN Y SECUENCIACIÓN DEL MATERIAL FOTOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

1. Archivo del Museo Oteiza. Disposición de las carpetas donde se conserva el material fotográfico legado por el escultor.
2. Archivo del Museo Oteiza. Se observa la numeración que presentan algunas fotografías por el reverso.
3. Grabación en video de la fachada de Arantzazu, 1970.

0.4.3. PARA LA OBRA ESCULTÓRICA DE OTEIZA

- 4 y 5 . Revisión de la obra escultórica conservada en el Museo Oteiza comprobando la numeración que Oteiza había señalado en el reverso de las obras.

CAPÍTULO 1

1.1. SOBRE EL PROYECTO DE NUEVA BASÍLICA PARA ARANTZAZU

- 1.10867 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí. Autoridades civiles y religiosas durante el acto de colocación de la primera piedra de la construcción de la nueva Basílica en el santuario de Arantzazu. 9 Septiembre 1950.

1.2.1. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. DEFINICIÓN TEMÁTICA DEL ENCARGO

2. Anteproyecto, 1950. Alzado principal.
3. Proyecto, 1951, plano nº 77. Alzado principal.
4. Dibujo que acompañó a los bocetos que presentó Oteiza para su selección como escultor de la Basílica en 1951. Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.

1.2.2. DE LA ESCULTURA A LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL CONTRATO

5. Maqueta arquitectónica que incorpora la estatuaria que plantea Oteiza para la fachada en 1952-1953.
6. Proyecto, 1953, plano nº 138. Alzado principal.

1.3. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA FACHADA

7. Maqueta arquitectónica realizada por Oteiza para estudiar el conjunto de la estatuaria. Archivo Museo Oteiza FD-21359.
8. Dibujos de las puntas de diamante de la fachada donde se señalan las dimensiones y los anclajes. [Obras de Arantzazu y plano de la nueva basílica de Arantzazu], *Revista Arantzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 324, enero 1952, p. 21.
9. Los canteros trabajando manualmente la puntas de diamante de la fachada, en piedra de Lastur.
10. Gráfico con la solución propuesta por los arquitectos para que la columna central de puntas de diamante que baja hasta el suelo, no se sitúe entre dos puntas de diamante.
11. Dimensiones del muro de fachada y de la estatuaria de Oteiza expresadas en metros.

CAPÍTULO 2

2.1.2. BOCETOS PRESENTADOS

1. Algunos estudios realizados para su selección como escultor de la Basílica. En primer término *Andramari* (segunda versión), detrás una de las imágenes de *Santiago* y al fondo, un relieve con dos figuras, 1951. Archivo Museo Oteiza FD-76_31.

2. *Andramari (Versión románica)*, 1951. Obra: Colección particular, Bilbao.

3. *Andramari / Virgen de Arantzazu*, 1951. Segunda versión. Obra: Colección Museo Oteiza CE01187. Foto: Luis Prieto.

4. *Andramari / Virgen de Arantzazu*, 1951. Tercera versión. Obra: Colección Museo Oteiza CE01186. Foto: Luis Prieto.

5. *Santiago (Primera versión)*, 1951. En ella lleva en su mano su propia imagen a caballo y la concha sobre la capa. Obra: Colección Museo Oteiza CE01116. Foto: TX/DM.

6. *Santiago*, 1951. Podría tratarse de la versión que presenta únicamente las conchas sobre su capa. Obra: Colección particular, Bilbao. Foto: TX/DM.

7. *Santiago mostrando su corazón*, 1951. Obra: Colección Museo Oteiza CE01196. Foto: Luis Prieto.

CAPÍTULO 3

3.1.1. VACIAMIENTO DE LA ESTATUA

1 y 2. *Estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra*, 1949. 45 x 12 x 87 cm. En el anverso indica: "Querido Carlos Lara ¿Qué sería de las nuevas catedrales sin nosotros?". Archivo Museo Oteiza FD-20010.

3. Dibujo que acompaña a un texto en el que explica la fórmula para estudiar la estatuaría de Arantzazu. Archivo Museo Oteiza FD-15393 (Detalle).

4. Friso de los apóstoles de Arantzazu (Detalle).

3.1.2. EL HIPERBOLOIDE

5. *Unidad triple y liviana*, 1950 y *Figura para regreso de la muerte*, 1950. Archivo Museo Oteiza FD-22773.

6. Maqueta del *Monumento al prisionero político desconocido*, 1953.

3.1.3. DEBILITAMIENTO DE LA EXPRESIÓN FIGURATIVA

7 y 8. Los dos elementos que componen *Ensayo sobre debilitamiento de la expresión figurativa*.

9. *Ensayo sobre debilitamiento de la expresión figurativa*. Colección Museo Oteiza FD-1512 y FD-1513.

CAPÍTULO 4

4.1. DATOS CRONOLÓGICOS

1. 27839 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Foto Car / Vicente Martín. 1948. Celebración de una boda y de una comunión en el santuario de Arantzazu. Novios y padrinos ante dantzaris, 1948.

2. Gráfico realizado para entender la denominación y distribución de temas que plantea Oteiza en el documento anterior.

3. Gráfico en el que se identifican los temas planteados por Oteiza el relieve mural de la fachada. Entre corchetes aparecen los temas sugeridos por la autora. El gráfico se ha realizado sobre el planteamiento de

relieve nº 08. Foto: Archivo Museo Oteiza FD-21353.

4 y 5. Poema nº 7 escrito por Jorge Oteiza en 1954 tras la paralización de los trabajos de Arantzazu. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*, E.F. Aránzazu, Oñati, 1954, pp. 20-23.

6. Portada del informe que remiten los artistas a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, finales de 1954.

4.3. RELIEVES AL INTERIOR

7. Fotomontaje publicado en la revista Forma Nueva, *El inmueble*, nº 16. Mayo, 1967, p. 32.

8 y 9. Documento original y transcripción. Archivo Museo Oteiza FD-3146.

10. Dibujo de Oteiza en el que señala mediante fechas el orden de lectura de los relieves. Sobre el dibujo hemos señalado la numeración de cada uno de los relieves para identificar los temas. Colección Museo Oteiza DI00402b.

11 y 12. Dibujos de centauros. Archivo Museo Oteiza FD-16310-47 y FD-16310-39.

13 y 14. Dibujos de franciscanos. Archivo Museo Oteiza FD-16299-39 y FD-16299-42.

15 y 16. Ángeles en escuadrilla, 1953. Colección Museo Oteiza CE00797 y CE01210.

CAPÍTULO 5

5.2. CLASIFICACIÓN DE LOS DISTINTOS PLANTEAMIENTOS

1. Gráfico con la numeración y distribución de temas que aporta Oteiza en el documento Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.28.

5.2.1. SERIE A

2. Planteamiento de relieve nº 01.

3. Planteamiento de relieve nº 02. Archivo Museo Oteiza FD-21357.

4. Planteamiento de relieve nº 03. Archivo Museo Oteiza FD-21356.

5.2.2. SERIE B

5. Los planteamientos de relieve nº 04 y nº 05 aparecen juntos en esta interesante imagen, del taller de Oteiza en Madrid, junto a siete estudios para el Friso de los apóstoles, y la escultura en bulto redondo que Oteiza realizó en Madrid al P. Xabier Álvarez de Eulate en 1952. Foto: colección particular, Bilbao.

6. Planteamiento de relieve nº 04. Foto: colección particular, Bilbao (Detalle).

7. Planteamiento de relieve nº 05. Foto: colección particular, Bilbao (Detalle).

5.2.3. LA ORGANIZACIÓN COMPOSITIVA DEL MURO

8. Dibujo en el que señala la estructura del relieve mural. Archivo Museo Oteiza FD-16265_06.

9 y 10. Dos detalles de los planos y dibujos del anteproyecto arquitectónico, 1950.

11. Ángel para Arantzazu, 1952-53. Archivo Museo Oteiza FD-21364.

5.2.4. SERIE C

12. Planteamiento de relieve nº 06. Archivo Museo Oteiza FD-21359.

13. Planteamiento de relieve nº 07. Foto: colección particular, Bilbao.

5.2.5. SERIE D

14. Planteamiento de relieve nº 08. Archivo Museo Oteiza FD-21353.
15. Planteamiento de relieve nº 09. Archivo Arantzazu Arm.5-Balda6-Número6.
16. Planteamiento de relieve nº 10. Archivo Museo Oteiza FD-21350.
17. Planteamiento de relieve nº 11. Archivo Arantzazu A-31-16.

CAPÍTULO 6

6.2. DEFINICIÓN DEL TEMA MARIANO

1. Páginas 120 y 121 del libro del P. Lizarralde, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*, Docho de Urigüen, Bilbao, 1926, con dibujos y subrayados de Oteiza.
2. Páginas 11 y 205 del libro del P. Lizarralde, *Andramari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. Docho de Urigüen, Bilbao, 1934, con subrayado del escultor en el margen.
3. Portada y contraportada del libro del P. Lizarralde, *Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu*. Aránzazu, Oñati, 1950. Presenta dibujos y el escultor lo conservaba en su biblioteca personal. Archivo Museo Oteiza FB-1614-1.

6.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO DE LA VIRGEN

4. *Andramari*, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE1176.
5. *Andramari*, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE1174.
6. Estructura de las figuras en dos haches y organización compositiva para la imagen de la Virgen. Colección Museo Oteiza DI00402a.
7. Composición fotográfica relacionando dos Asunciones, con cinco estudios del Laboratorio Experimental. Colección Museo Oteiza CE01406, CE01410, LT00969, LT01401, LT00970, LT00966 y LT00967.
8. Detalle del plano nº 77 fechado en 1952
9. Detalle del plano nº 138 fechado en 1953

6.3.1. ANDRAMARI

10. Composición fotográfica con distintas versiones de Virgen con niño y maternidades realizadas por Oteiza con anterioridad al proyecto de Arantzazu.
11. *Andramari* románica, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE01168.
12. *Andramari*, 1953. Colección Museo Oteiza CE01414.

6.3.2. ASUNCIÓN

13. Asunción rodeada de ángeles, 1951-52. Colección Museo Oteiza CE01205.
14. Asunción, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE01223. Foto: Archivo Museo Oteiza FD-13231.
- 15 y 16. Asunción, 1952-53. Colección Museo Oteiza CE00841 y CE01421.

6.3.3. PIEDAD

17. Prometeos para el *Monumento al prisionero político desconocido*, 1952-53. Foto: Archivo Museo Oteiza FD-22323 (Detalle).
18. Piedad nº 1. Colección Museo Oteiza CE01397.

19. Estudio para Piedad, 1952-55. Archivo Museo Oteiza F-78_02.
20. Piedad, 1955. Colección Museo Oteiza CE00813.

CAPÍTULO 7

7.2.1. LA ESCULTURA Y EL NÚMERO DE APÓSTOLES

1. Estructura compositivas de las figuras de los apóstoles mediante la superposición de dos haches. Colección Museo Oteiza DI00115 (Detalle).
- 2 y 3. Dibujos en los que Oteiza señala el movimiento y sucesión de las figuras del Friso. Colección Museo Oteiza DI00290 y DI00291.
4. Gráfico realizado sobre el modelo definitivo en yeso del Friso de los apóstoles. Colección Museo Oteiza CE01097-CE01110.

7.2.1.1. IDENTIFICACIÓN DE LOS CATORCE APÓSTOLES

5. Identificación de los 14 apóstoles atendiendo a los documentos Archivo Museo Oteiza FD-8392 y FD-8394.

7.2.2. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTUDIOS PARA EL FRISO

6. Obras en Colección Museo Oteiza LT1988 (superior) y LT1989 (inferior).
7. Colección Museo Oteiza LT1986 (superior), LT1987 (centro) y LT1990 (inferior).
8. Colección Museo Oteiza LT1989 (Detalle).
9. FD-6136. Fotografía conservada en el archivo del escultor del relieve de *Pentecostés* representado en uno de los pilares del claustro bajo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), siglos XI y XII.
10. 1ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-2575.
11. 2ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-21595.
12. 3ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-21590.
13. 4ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-6144.
14. 5ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-21915.
15. 6ª versión. Archivo Museo Oteiza FD-13161.

7.2.3. ESTUDIOS PARA CABEZAS DE APÓSTOL

16. Apóstol nº 1. Archivo Museo Oteiza FD-21541.
17. *Cabeza de apóstol A*. Archivo Museo Oteiza FD-21539.
18. *Cabeza de apóstol B*. Archivo Museo Oteiza FD-21540.
19. *Cabeza de apóstol C*. Archivo Museo Oteiza FD-21523.
20. *Cabeza de apóstol D*. Archivo Museo Oteiza CE00739.
21. *Cabeza de apóstol*, 1952. Colección Museo Oteiza CE00865.
22. *Cabeza de apóstol*, 1953. Colección Museo Oteiza CE01622.

23. Relación de algunos retratos realizados por Oteiza. Recogidos en el libro: Pelay Orozco, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p. 518.

24. Aparecen alineados los 14 remeros. Imagen que dentro del contexto, nos remite al Friso de los Apóstoles. Inazio Sarasua es el segundo por la derecha.

25. Inazio Sarasua de pie como patrón de la trainera de Orio en 1952.

26. Apóstol nº 1. Colección Museo Oteiza CE00769.

27. *Cabeza de apóstol nº 8*, 1953. Colección Museo Oteiza CE00061.

28 y 29. *Cabeza de apóstol nº 9*, 1953. Vista frontal y lateral del estudio que finalmente se tallará en piedra para la fachada de Arantzazu. Colección Museo Oteiza CE00062.

7.3.1. TIPOLOGÍA DE PIEDRA

30. Oteiza en Arantzazu junto a los bloques monolíticos de piedra de Markina preparados para la talla, 1953.

7.3.3. TALLA DE LOS PRIMEROS APÓSTOLES

31. Fotografía aportada por Jabier Bikuña con las herramientas manuales que empleó para la talla.

32. Apóstoles abandonados. En primer término los cuatro que quedan esculpidos en 1954 y a continuación los bloques de piedra sin tallar.

CAPÍTULO 8

8.3. BALLET DEL FRISO DE LOS APÓSTOLES

1. Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. Promanuscrito, E.F., Arantzazu, 1954, pp. 9-11. Poema nº 2.

2. Documento relativo a un Ballet relacionado con el Friso de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza FD-3164.

8.4. PARALIZACIÓN DE LAS OBRAS E INFORME DE LOS ARTISTAS A LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA

3. Cripta de la Basílica de Arantzazu con los dibujos preparatorios para la pintura mural que estaba realizando Néstor Basterretxea y que fueron borrados de los muros a principios de 1955. Archivo Arantzazu.

4 y 5. Puertas de acceso a la Basílica de Arantzazu. Eduardo Chillida, 1955. Foto: EMM.

8.6.1. LA FACHADA VACÍA

6. La fachada vacía a la espera de ser concluida. Archivo Museo Oteiza FD-5815.

7. Estudio del *Laboratorio Experimental*, 1956-57. Colección Museo Oteiza LT00621.

8.6.3. OTEIZA 1954-1959

8. *Laboratorio Experimental* de Jorge Oteiza, 1950-1959. Colección Museo Oteiza.

9. *Caja vacía / Conclusión experimental nº 1*, 1958. Archivo Museo Oteiza FD-21006.

10. *Caja metafísica por conjunción de dos triedros / Retrato del Espíritu Santo*, 1958-59. Archivo Museo Oteiza FD-21128. Foto: Kruz.

11. *Homenaje a Velázquez*, 1958-59. Archivo Museo Oteiza FD-21200. Foto: Kruz.

CAPÍTULO 9

9.2. 1962. CONCURSO Y REALIZACIÓN DEL ÁBSIDE

1. GureGipuzkoa.net | Aranzazu: Aste santuz (Zaitegi' ta abar) © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús. 1956-03-28. Ábside del Santuario de Arantzazu en 1956.

2. GureGipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko aldabea © CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a. 1960. Ábside del Santuario de Arantzazu en 1960.

9.2.1. FECHA CLAVE PARA EL PROYECTO DE OTEIZA

3. Guregipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko abside eta erretaula nagusia @ CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a. Ábside del Santuario de Arantzazu. Lucio Muñoz, 1962.

4. Parte inferior del ábside, lado izquierdo. Lucio Muñoz, 1962.

5. Parte inferior del ábside, lado derecho. Lucio Muñoz, 1962

9.2.2. REPERCUSIÓN MEDIÁTICA

6. Arteche, José de, "Apóstoles en la cuneta", *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7994, 1 de julio de 1962, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_3927.

9.3. 1963. NUEVA CONSULTA A ROMA

7. Portada de la primera edición del libro de Jorge Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. 1.^a ed. Auñamendi, Donostia/San Sebastián, 1963.

9.8. 1968. INFORME SECRETO DEL PADRE GOITIA

8. Fotograma de la película Ama Lur, 1968. Los apóstoles y bloques de piedra abandonados en la curva de Azkartza.

CAPÍTULO 10

10.1.3. COLABORADORES EN LA TALLA

1. Dibujo en el que señala las dimensiones del bloque de piedra para los apóstoles, descripción de canteros y colaboradores. Archivo Museo Oteiza FD-8399b.

2. Dibujo donde establece cálculos de tiempo y coste relacionados con la talla de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza FD-8399c.

10.1.4. LA TALLA DE LOS APÓSTOLES

3 y 4. Apóstoles nº 7 y nº 8. Se aprecian claramente en el apóstol nº 8, las líneas de inserción a ambos lados de la cabeza y en el hombro izquierdo.

5 y 6. Apóstol nº 9. Fotografías de 2009 realizadas en 2009 con motivo de una intervención de restauración, se aprecian las líneas de inserción de la cabeza.

10.2.1. MODIFICACIÓN DE LA FACHADA ANTES DE INSTALAR LOS APÓSTOLES

7. Fachada en 1955. Dejando libre una altura de cinco puntas de diamante para el Friso. Vista general y detalle.

8. Fachada en junio de 1969. Durante la instalación se deja libre una altura de seis puntas de diamante, pero sólo se retiran las puntas exteriores de la torre, dejando dos al interior. Vista general y detalle.

9. Fachada en octubre de 1969. Una vez instalado vemos una altura de seis puntas de diamante para el Friso, retirando completamente esta fila de puntas de la torre hasta el fondo del muro. Vista general y

detalle.

10.2.3. RETOQUES Y AJUSTES FINALES

10. Fachada de la Basílica de Arantzazu durante la instalación de los apóstoles. Se observan ocho ventanas al exterior de la fachada, que permanecieron desde su construcción hasta junio de 1969, momento en que cierran tras la instalación de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza FD-2560.

11. Trasdós de la fachada. Al interior de la Basílica permanecen los huecos de las ocho ventanas.

12. Vista cenital del Friso de los apóstoles, donde se aprecia el cierre del pasadizo entre el Friso y el muro de fachada. Archivo Museo Oteiza FD-13311.

13. Pasadizo entre la espalda de los apóstoles y el muro de fachada.

14. Apostolario de Arantzazu. Friso con 14 apóstoles, 1953. Vaciado en yeso. 107,5 x 412 x 34 cm. Colección Fundación Museo Jorge Oteiza CE01097 –CE01110, Alzuza (Navarra).

15. Apostolario de Arantzazu, 1953-1969. Talla en piedra de Markina. 270 x 1200 x 90 cm.

Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati (Gipuzkoa).

10.2.4. RESPUESTAS DESDE LA POESÍA

16. De izquierda a derecha: el escritor y crítico de arte José Luis Merino, Jorge Oteiza, su ayudante Koldo Azpiazu, una señora que no hemos identificado, Blas de Otero y su esposa, Sabina de la Cruz. Archivo Museo Oteiza FD-7653.

17. Poema de Blas de Otero *Palabra en piedra. Oteiza, en Arantzazu*. Archivo Museo Oteiza FD-23113.

CAPÍTULO 11

11.1.1. SU POSIBLE FUNDICIÓN EN BRONCE

1. *Santo Domingo portando una estrella*, 1953. Obra instalada en la fachada de la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en Arcas Reales (Valladolid). Archivo Museo Oteiza FD-19297. Foto: Kindel.

11.1.3. CONCEPTO ESCULTÓRICO

2. *Estudio para Piedad con el Cristo acostado*, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01310.

3. *Estudio para Piedad con el Cristo alzado*, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01276.

4. *Estudio para Piedad incorporando otras figuras*, 1967-69. Colección Museo Oteiza CE01282.

11.1.4. PIEDAD DE ARANTZAZU

5. *Estudio para Piedad de Arantzazu*, 1968-69. Colección Museo Oteiza CE01420.

6 y 7. Relieve del *Entierro y resurrección de Cristo* representado en uno de los pilares del claustro bajo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), siglos XI y XII. Archivo Museo Oteiza FD-13567 y FD-13571 (Detalle).

8. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado A*, 1969. Archivo Museo Oteiza FD-22049.

9. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado B*, 1969. Archivo Museo Oteiza FD-5910.

10. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado C*, 1969. Archivo Museo Oteiza CE00768.

11. *Estudio para Piedad de Arantzazu. Estado D*, 1969. Foto: EMM.

11.2.4. ANCLAJE DE LA PIEDAD

12. Interior de la Basílica, coro alto. Resalte rectangular del muro y pieza acartelada que une el trasdós de la fachada con la cubierta y sirve como refuerzo para el peso de la imagen de la Piedad. Foto: EMM.
13. Proceso de construcción del muro de fachada. Instalación del aplacado de piedra de Lastur en el muro de fachada y al interior el encofrado de madera donde se observa el hueco rectangular para el resalte del muro en el coro alto. Archivo Arantzazu A 31-15.
14. Fachada vacía, 1955-1969. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-5906 y FD-5906.
15. Instalación de la Piedad en la fachada y detalle del cajeado para insertar ambas figuras. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-13317 y captura del video FD-16367.
16. Fachada concluida. Vista general y detalle: Archivo Museo Oteiza FD-19621 y FD-21978.
17. Forma del cajeado que se practica en la fachada para anclar la Piedad y situación de los vástagos. Captura del video Archivo Museo Oteiza FD-16367.
18. Dibujo realizado por Jabier Bikuña detallando a la izquierda el reverso de ambas figuras y la situación de los pernos metálicos, con forma de “I”. A la derecha, la forma en cola de milano que se practicó en el muro para anclar los tres pernos.

CONCLUSIONES

1. Confrontación de la imagen de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela con el planteamiento de relieve nº 07. Publicada en la revista *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, abril 1967, p. 35.
2. Imagen publicada en: Oteiza, Jorge, *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997, p. 49. En el pie de foto indica: “Entierro de la Virgen. De Andrea de Orcagna. Florencia, siglo XIV. Sigue expresada la separación del Cielo y la Tierra”.
- 3 y 4. Imágenes publicadas en: Oteiza, Jorge. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 1997, p. 100 y p. 57. Detalle de una catedral gótica y fachada de la catedral de Reims respectivamente.
5. Vidriera del crucero norte, Basílica de Arantzazu. Javier Álvarez de Eulate, 1957. Foto: GureGipuzkoa.net | Arantzazuko Santutegiko beirateak [Vidrieras del Santuario de Arantzazu] © CC-BY-SA: Arzuaga, Jesús M^a, sin fecha.
6. La Fachada vacía. GureGipuzkoa.net | Arantzazu: (varias vistas) @ CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.
7. Archivo Museo Oteiza FD-9976 (Detalle).
8. Interior de la Basílica. Ábside de Lucio Muñoz, 1962. Foto: Iñaki Caperochipi.
9. Fachada de la Basílica de Arantzazu en 1970. Archivo Museo Oteiza FD-19621.
10. Frontón en Eraso (Navarra). Archivo Museo Oteiza FD-107-04.

RESUMEN - ABSTRACT

OTEIZA AND THE STATUARY OF ARANTZAZU, 1950-1969

Technical and evolutionary foundations of religious work and modern sculpture

ABSTRACT

The research is aimed at locating, dating and classifying all of the sculptural work by Jorge Oteiza in relation to the Basilica of Arantzazu project. It was a referential project for the artist, which determined the start of his experimentation, for which he made a number of studies that enhanced his aesthetic concept.

Part of this research analyses the concepts that the artist tackled with his statuary to adapt his conceptual, aesthetic thinking to a commission for a religious representation. It must be borne in mind that Jorge Oteiza started this project when it was already immersed in a process of sculptural abstraction. His statuary for the façade of the Basilica had to be inserted into massive, stone architecture defined by two powerful towers, designed by Francisco Javier Sáenz de Oíza and Luis Laorga. It should be added that the sculptural work would suffer two ecclesiastical stoppages, in 1955 and 1964, and the research will reflect on their influence on the end result of the work from analysing unpublished documents.

The collection of extensive photographic material will make it possible to view the Oteiza project at Arantzazu for the first time as a whole, from the first studies up to its installation on the façade. Its classification is based on cataloguing Oteiza's work and the preserved documentation, but first and foremost, I have put my artistic training first with the purpose of observing the sculptor's way of working throughout the process.

To contextualise the project, we went to the Oteiza Museum archive and the Arantzazu archive, where we found unpublished documents, correspondence and reflections from the sculptor that allow us to examine the assignment, understand his concerns and analyse the sculptural resources that Oteiza used to satisfy their desires, from modernity.

Bearing in mind that in 1959, with the Arantzazu project at a halt, the sculptor abandoned his sculptural research in favour of other languages, you have to wonder what it would have meant to Oteiza to resume the project for the Basilica in 1968. Based on his aesthetic design on emptiness, he decided to remove the reliefs that he had plated at the start and leave the wall with nothing on it, in such a way that the viewer is involved in welcoming the religious sculpture, faced with an empty, spiritual, truly receptive space.

INTRODUCTION

This thesis has come about as a result of the work I have been doing professionally since 2003, managing the Department of Conservation at the Jorge Oteiza Museum Foundation. Direct access to his legacy and his study centre has revealed a large quantity of sculptural, graphic and documentary information and thrown up research areas which have not been explored before.

The research covers the conceptual, formal and iconographic process of Oteiza's work, from his selection as a sculptor for the new Basilica in 1951, until its conclusion in 1969. This research covers an extended period of nineteen years, analysed from three resources; written documentation, photographic documentation and sculptural works.

In 1950, the Franciscan Fathers of Arantzazu suggested the construction of a new Basilica for the

Virgin of Arantzazu, the patron saint of Guipúzcoa. The preliminary draft presented by the architects Sáenz de Oiza and Laorga evolved into a key work in the makeover of religious art in the twentieth century. It is an example of the unification of various disciplines and the artists Xabier Álvarez de Eulate, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Xabier Egaña, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz and Jorge Oteiza took part in it.

After analysing the Arantzazu project, three periods have been established in the research:

A. First period 1950-1954. Based on the preliminary architectural draft, the evolution of the architecture was analysed in parallel with the sculptural process that Oteiza carried out until the first stoppage.

B. Second period 1954-1968. It starts with the stoppage of work after the consultation in 1955 with the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy. Subsequently, we analysed the solutions for installing the statuary of Oteiza on the façade, after a second stoppage of the work in 1964 and the final authorisation in 1966. It includes a substantial documentary section on the events and media influence of the project.

C. Third period 1968-1969. It is marked by the return of Oteiza to Arantzazu and focuses on the technical process of creating and installing the sculptures on the façade.

Oteiza would try to respond to the issues raised in the commission, combining his formal and conceptual concerns with regard to the sculpture with others of a religious, thematic and personal nature. The final solution was a frieze of the Apostles, a sculptural mass defined in light and dark that unifies the two towers, and a Pietà strategically located at the top, leaving the wall empty.

The true success of Oteiza at Arantzazu is the combination of his work with the architecture and the creation of a space for contemplation, where the viewer is concerned with the work of art.

OBJECTIVES

Conceptual, technical and documentary objectives were set that transversely affect the entire research and determine three views of the Arantzazu project:

- To develop the evolution of the project from the sculptural, technical and historiographical based on primary sources; the Oteiza Museum archive and the Arantzazu archive.
- Visual narration of the entire process - from the preliminary architectural draft, all of Oteiza's localised works of art are catalogued, up until the statuary is installed on the façade.
- Chronology of the project through the press and chronicle of the Sanctuary of Arantzazu.

CONCLUSIONS

There is a visual narrative of the entire project, from the preliminary architectural draft up until the statuary was installed on the façade, cataloguing the large amount of studies carried out for the project.

First period of Arantzazu 1950-1954

- The architectural plans and evolution of the façade were collated from the preliminary draft, showing the direct intervention of Oteiza.

- There is an analysis of the changes of a commission which, in 1953, they decided to have on the façade, with a frieze of the Apostles and a Virgin at the top, the wall surrounded by a recessed relief. On the inside, they decided on a few reliefs on both sides of the presbytery. Linked to both bits of relief work there are a number of unpublished drawings, photographs, and documents.

- The frieze of the Apostles and the image of the Virgin - in their versions of Andramari or Virgin with Child, the Assumption and Pietà - are analysed from a conceptual, formal and iconographic point of view. All of the localised studies are classified for each of these groups.

Second period of Arantzazu 1954-1968

- From 1962, the Franciscan Fathers tried to revive the installation of Oteiza's work. The events were analysed chronologically through a large amount of correspondence and documentation until, in 1966, the installation of the work was authorised and Oteiza returned to Arantzazu in 1968. The press was crucial at this time and is examined in both the text and the *Annex of the press and Chronicle of the Sanctuary of Arantzazu*.

Third period of Arantzazu 1968-1969

- The sculpting and finish of the Apostles which were sculpted in the 1950s were compared with those carried out at this time, obtaining the unpublished testimony of collaborators, who provided new data for the research. It was learned that Oteiza decided to change the face of two Apostles based on larger-scale studies that had been carried out on their heads.

- The transfer and installation of the frieze of the Apostles, which had not previously been studied, was analysed. The documentation preserved in the archive of the sculptor has allowed us to define the dates on which the frieze of the Apostles was installed, as well as the order in which they went up on the façade.

- In the epilogue, the influence of this project on the artistic career of Oteiza is questioned and the possible solutions that the sculptor himself suggested for the project in 1964 are analysed. The final outcome of the façade is studied and Oteiza's search for an empty, receptive space.

RESUMEN Y CONCLUSIONES (INGLÉS).
Solicitud mención doctorado europeo

OTEIZA AND THE STATUARY OF ARANTZAZU, 1950-1969

Technical and evolutionary foundations of religious work and modern sculpture

ABSTRACT

The research is aimed at locating, dating and classifying all of the sculptural work by Jorge Oteiza in relation to the Basilica of Arantzazu project. It was a referential project for the artist, which determined the start of his experimentation, for which he made a number of studies that enhanced his aesthetic concept.

Part of this research analyses the concepts that the artist tackled with his statuary to adapt his conceptual, aesthetic thinking to a commission for a religious representation. It must be borne in mind that Jorge Oteiza started this project when it was already immersed in a process of sculptural abstraction. His statuary for the façade of the Basilica had to be inserted into massive, stone architecture defined by two powerful towers, designed by Francisco Javier Sáenz de Oíza and Luis Laorga. It should be added that the sculptural work would suffer two ecclesiastical stoppages, in 1955 and 1964, and the research will reflect on their influence on the end result of the work from analysing unpublished documents.

The collection of extensive photographic material will make it possible to view the Oteiza project at Arantzazu for the first time as a whole, from the first studies up to its installation on the façade. Its classification is based on cataloguing Oteiza's work and the preserved documentation, but first and foremost, I have put my artistic training first with the purpose of observing the sculptor's way of working throughout the process.

To contextualise the project, we went to the Oteiza Museum archive and the Arantzazu archive, where we found unpublished documents, correspondence and reflections from the sculptor that allow us to examine the assignment, understand his concerns and analyse the sculptural resources that Oteiza used to satisfy their desires, from modernity.

Bearing in mind that in 1959, with the Arantzazu project at a halt, the sculptor abandoned his sculptural research in favour of other languages, you have to wonder what it would have meant to Oteiza to resume the project for the Basilica in 1968. Based on his aesthetic design on emptiness, he decided to remove the reliefs that he had plated at the start and leave the wall with nothing on it, in such a way that the viewer is involved in welcoming the religious sculpture, faced with an empty, spiritual, truly receptive space.

INTRODUCTION

This thesis has come about as a result of the work I have been doing professionally since 2003, managing the Department of Conservation at the Jorge Oteiza Museum Foundation. Direct access to his legacy and his study centre has revealed a large quantity of sculptural, graphic and documentary information and thrown up research areas which have not been explored before.

The research covers the conceptual, formal and iconographic process of Oteiza's work, from his selection as a sculptor for the new Basilica in 1951, until its conclusion in 1969. This research covers an extended period of nineteen years, analysed from three resources; written documentation, photographic documentation and sculptural works.

In 1950, the Franciscan Fathers of Arantzazu suggested the construction of a new Basilica for the Virgin of Arantzazu, the patron saint of Guipúzcoa. The preliminary draft presented by the architects Sáenz de Oiza and Laorga evolved into a key work in the makeover of religious art in the twentieth century. It is an example of the unification of various disciplines and the artists Xabier Álvarez de Eulate, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Xabier Egaña, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz and Jorge Oteiza took part in it.

After analysing the Arantzazu project, three periods have been established in the research:

A. First period 1950-1954. Based on the preliminary architectural draft, the evolution of the architecture was analysed in parallel with the sculptural process that Oteiza carried out until the first stoppage.

B. Second period 1954-1968. It starts with the stoppage of work after the consultation in 1955 with the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy. Subsequently, we analysed the solutions for installing the statuary of Oteiza on the façade, after a second stoppage of the work in 1964 and the final authorisation in 1966. It includes a substantial documentary section on the events and media influence of the project.

C. Third period 1968-1969. It is marked by the return of Oteiza to Arantzazu and focuses on the technical process of creating and installing the sculptures on the façade.

Oteiza would try to respond to the issues raised in the commission, combining his formal and conceptual concerns with regard to the sculpture with others of a religious, thematic and personal nature. The final solution was a frieze of the Apostles, a sculptural mass defined in light and dark that unifies the two towers, and a Pietà strategically located at the top, leaving the wall empty.

The true success of Oteiza at Arantzazu is the combination of his work with the architecture and the creation of a space for contemplation, where the viewer is concerned with the work of art.

OBJECTIVES

Conceptual, technical and documentary objectives were set that transversely affect the entire research and determine three views of the Arantzazu project:

- To develop the evolution of the project from the sculptural, technical and historiographical based on primary sources; the Oteiza Museum archive and the Arantzazu archive.
- Visual narration of the entire process - from the preliminary architectural draft, all of Oteiza's localised works of art are catalogued, up until the statuary is installed on the façade.
- Chronology of the project through the press and chronicle of the Sanctuary of Arantzazu.

CONCLUSIONS

Considerations after the research

The thesis delves into one of Oteiza's most committed projects, analysing a process that was carried out over eighteen years, after several stoppages. The initial corpus of this research starts from the

compilation and collation of primary documentary sources, photographic images and the location of the sculptural works that Oteiza created for this project.

Oteiza, as the sculptor, faced a commission for a religious representation in which the themes proposed in the preliminary architectural draft focused on a frieze of the apostles and an image of the Virgin. In 1951, when Oteiza was selected as a sculptor for the Basilica, he was in an abstract phase and, therefore, would attempt to approach the topic proposed from a modern slant, applying sculptural resources that matched his aesthetic and conceptual concerns. He experimented with the abstract and the figurative, as reflected in the work images that we have located and put in sequence. Finally the rationale for the sculpture prevailed and Oteiza defined a statuary based on mass and chiaroscuro. He determined a structure and symbolically incorporated the representation and theme, which only acted as a starting point for the work.

The commission forced Oteiza to accept an iconographic programme, comply with certain limits and create a religious discourse from his aesthetic principles, in which he established his relationship with God through art. As a solution to death and the tragic sense of life, Oteiza proposed an aesthetic solution, salvation through the symbolic significance of the enduring. An answer that the sculptor had already found in primitive pre-Columbian cultures and prehistoric art, which, according to the artist, considered the idea of *hunting* God through the *aesthetic being*.

The sculptures had to be placed on the façade of the Basilica of Arantzazu, a space between two towers that define architecture of great power. Several factors came together in the commission, such as the outside space and landscape, a phenomenal, changing light striking the sculpture, and the commitment of the artist to a work of great religious and cultural significance in Gipuzkoa and the Basque Country. For Oteiza, the geographical link and energy of the landscape affect the spiritual man, who produces different styles of art and the artist, necessarily, should identify with the culture, the people and the geographic location. It could be said that, true to the arguments of the *aesthetic interpretation of American megalithic statuary*, the Basilica transforms the landscape into *supernatural stillness*, an *absolute structure of nature*. The resolution of the whole thing, the materials used and Oteiza's commitment to knocking down the Seraphic college building located in front of the Basilica, thus restoring the concavity of the mountain, all contributed to this transformation. A space which, in the words of the sculptor, belongs to the people and the Basilica.

Initially, knowing that his work had to be consistent with the architectural project, he proposed removing certain elements to the architects Saenz de Oiza and Laorga to achieve a façade with a very clear geometric structure. Locating various architectural drawings has allowed us to compare how the architecture evolved in relation to Oteiza's proposals. Research has been able to confirm that Oteiza's participation transformed the Basilica into an eminently symbolic experiment. The work appears as an indissoluble whole of creation, especially between the architecture and the sculpture.

Taking into account what the commission comprised, the sculptor carried out countless studies to exhaust the possibilities for each theme. At the same time, he attempted to move the religious themes to more human terrain, bringing them closer to the tradition and culture of the Basque people. The thematic representation is reflected in his initial work, especially in the reliefs, both in the idea of mural reliefs for the façade and in a series of six reliefs, which the sculptor proposed for the interior of the Basilica on both sides of the presbytery. We consulted the library and Oteiza's personal archive, finding key documents that explain the thematic searches for these reliefs and yielding information that has not been addressed in previous studies.

Three periods have been established: the first from the award in 1951 up to the first stoppage in 1954 by the Diocese of San Sebastian. All of the studies that Oteiza carried out both in his Madrid workshop and in the workshops fitted out at Arantzazu have been compiled, dated and put into sequence, forming a narrative in images in the thesis. The photo sequence addresses three major blocks: the idea

for a mural relief, a frieze of the apostles and an image of the Virgin. Oteiza's interest in a relief and his concept for the wall was reflected in the written document *Carta a los artistas de América* (Letter to artists of America) dated in 1944. In relation to the frieze, in Volume I we have analysed some of Oteiza's works that we consider conceptual forerunners of the Apostles; *Estudios de evangelistas para una capilla en el Zadorra* (Studies for a chapel in Zadorra), 1949, and two works from 1950, *Figura para el regreso de la muerte* (Figure for the return of death) and *Unidad triple y liviana* (Triple, lightweight unit), and analysed the evolution of the work up to the description of the final model. For the figure of the Virgin, the sculptor proposed three iconographies: Andramari or Virgin with Child, the Assumption and Pietà. The first two did not appear at Arantzazu, but would be reflected in some of the sculptor's other contemporary or later projects. The Andramari would appear in the versions of the fifties and seventies as *Madre con el hijo en brazos* (Mother with child in her arms). Studies of the image of the Assumption would be reflected in the figure of *Santo Domingo portando una estrella* (Santo Domingo carrying a star), which was strategically installed at the top of the façade of the Arcas Reales Apostolic College in Valladolid, a work designed by Miguel Fisac for the order of the Dominican Fathers. In the fifties he defined his first Pietà, which came about as a result of developing the *Prometeos* project for the *Monumento al prisionero político desconocido* (Monument to the unknown political prisoner) competition. In these early studies, we documented and catalogued a Pietà modelled in clay that we consider to be the forerunner of the Pietà that we can see today at Arantzazu.

The sculptural work that Oteiza proposed suffered two stoppages, the first which started in 1954-1955, fuelled by the intervention of the nuncio Hildebrando Antoniutti and seconded by the bishop of San Sebastian, Jaime Font i Andreu. In the absence of a decision by the bishop and the lack of a pronouncement by the San Sebastian Diocesan Commission for Sacred Art on the works of art to pass judgement on, it was decided to consult the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy. The latter issued a judgement, but in all spheres it was passed on and reported as a ban from Rome, when the decision and jurisprudence corresponded to the Bishop and Diocese of San Sebastian. The first stoppage, which also affected the pictorial work of Carlos Pascual de Lara and Néstor Basterretxea, had other repercussions beyond the strictly artistic.

The second phase was in the gap between the first stoppage in 1954 and the return of Oteiza to Arantzazu in 1968. Faced with the stoppage of the works and the questioning of his sculptural work, Oteiza wrote his first book of poems *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera*. We have analysed it, finding thematic and conceptual descriptions relating to the sculptural works and we found documents in which he proposed creating a ballet of apostles. The Basilica, which was practically built, was unveiled in 1955 with an empty façade, with parts of the architecture not having been resolved and the iron of the formwork waiting for the Oteiza's sculptures. It stayed in this condition until 1969 and became a part of everyday life for the religious and for people who came to the Basilica. In relation to the frieze of the Apostles, we have documented the acquisition of the fourteen monolithic blocks of stone in 1953 and identified the two apostles who were fully sculpted and the two that had been sculpted, but with no facial definition.

The Arantzazu project was media-related from the start, and the first criticism of the project came from those architects who had submitted a tender but were not selected. In the sixties, the "Oteiza problem" was reactivated through articles such as "Apóstoles en la cuenta" or "El martirio de los apóstoles de Oteiza", which were in favour of the artist completing his project. We have compiled articles from newspapers and magazines from the start of the architectural project up until the works of Oteiza were installed on the façade, focusing especially on those that relate to the sculptor. The press cuttings are displayed chronologically, in parallel to the chronicle of Arantzazu, in the *Anexo de prensa y crónica de Arantzazu* (Annex on the press and chronicle of Arantzazu), with both forming a particular chronology of Arantzazu and an external view of the project from two very different areas.

The death of the painter Carlos Pascual de Lara in 1958 represented a turning point in the problem of

the apse, which we should remember had come to a halt along with the statuary of Oteiza. The jury, which met in 1962 to resolve the tender for the apse of the Basilica, voted for Oteiza's work to be installed on the façade. In 1963, by order of the bishop of San Sebastian, a new consultation was made to Rome affecting only the sculptural work of Oteiza. In this case, the response from the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy was the same as in 1955, but they added clearly that it was not their decision to make, indicating those ecclesiastical canons which confirmed that it was the Diocese of San Sebastian that had to approve the work. Faced with this response, the Franciscan Fathers, and Father Goitia in particular, took charge of seeking solutions to complete the façade. The same jury that decided on the awarding of the apse met once again in 1964 before the presidency of the Bishop of San Sebastian, Lorenzo Bereciartua. The installation of the statuary was approved but, a few days later, the bishop retracted, saying that he had felt overwhelmed at that meeting and a piece of news in the press had alerted him to the fact that the same apostles that had been "banned" were going to be installed on the façade, when he thought that he had understood at the meeting that it would be a plant decoration. The documentation and correspondence, unpublished in many cases, has allowed us to trace a succession of events of great interest in a period which, as it only affected Oteiza, has not been addressed in previous research. We have analysed the letters and the interview that Oteiza had with Bishop Bereciartua in the text, as well as the solutions presented by the sculptor in 1964 to complete the façade.

In the sixties, it is important to bear in mind two issues, the papacy of Pope Paul VI and the letter he sent to the artists, and the new opening of the Church after the Second Vatican Council. Finally, in 1966 another meeting was convened with the same bishop, Lorenzo Bereciartua, which authorised Oteiza to install his sculptures on the façade. In July 1968, within the framework of the 16th San Sebastian Film Festival, the film *Ama Lur* (Mother Earth), which contained the testimony of Oteiza and images of the abandonment of the apostles, was screened. As witnessed by the documentation and individual testimonies included in the text, more than two years passed from the approval of the statuary project until Oteiza decided to resume his work at Arantzazu on November 1, 1968.

The third period started with the return of Oteiza to Arantzazu in 1968 and ended in October 1969, when the façade was completed. In relation to the frieze of the apostles, it is important to note that the plaster model that had been made in the fifties, and served the stonemasons for pointing, was preserved in its entirety at the Sanctuary of Arantzazu. For this third stage of Arantzazu, the technical processes for carrying out the work were determined, identifying the workshops, the sculpting process and the collaborators who would be involved. Likewise, for the visual narrative, important work has been done to identify each apostle with the aim of sequencing the order in which they were installed on the façade, as well as the technical operations carried out subsequently until their final installation. Curiously, the Basilica was consecrated on August 31, 1969 and, at that time, the frieze had already been installed, but not the Pietà, which would not be installed on the façade until October of that same year.

In relation to the image of the Virgin, we have compiled texts from the sculptor explaining the sculptural concept that he longed for and which he had had the intention of casting from the start of the project until May 1969. Finally, the image of the Virgin and the figure of Christ were sculpted in two blocks of stone from Markina, the same that he used for sculpting the apostles, unifying and enhancing the quality of the stone on the façade. The technical process of installation and interventions until its completion are detailed in the text and the visual narrative.

The research reinforced our idea that Arantzazu and time that both ecclesiastical stoppages imposed, precipitated the *Propósito experimental* (Experimental proposition), putting the sculptor in the artistic avant-garde.

At the start of the conclusions, we reflected on the aesthetic concept that Oteiza longed for at

Arantzazu. The substantial change seems to have come from removing the recessed reliefs from the wall, which gave the façade the character of a traditional façade, almost like stained glass in a Gothic doorway. The key was in hollowing out the wall, removing all representation. In placing the centre of the sculpture outside itself, in converting that façade into a truly receptive space to actively welcome anyone contemplating it.

The Arantzazu project imposed a limit on the sculptor, and in the dimension of the art lies the possibility that what the artist longed for may or may not be achieved. The truth lies in both issues, i.e. limit and contingency; what is not known is what the art and the artist is trying to achieve.

Technical aspects of the research

The thesis delves into one of Oteiza's most committed projects, analysing a process that was carried out over eighteen years, after several stoppages. The initial corpus of this research starts from the compilation and collation of primary documentary sources, photographic images and the location of the sculptural works that Oteiza created for this project.

The research has allowed us to delve into the work and thoughts of Oteiza, establishing multiple relationships between texts and sculptural works. The conclusions reached allow us to understand not only his work at Arantzazu, but also the link between this project and his entire artistic career.

-In Volume I, we have analysed the project based on primary documentary sources, primarily the Oteiza Museum archive and the Basilica of Arantzazu archive. Unpublished documents provide a complete overview of the project and we analysed aspects of Oteiza's work that have not been researched before.

-In Volume II, for the first time we established a visual narrative of Oteiza's project at Arantzazu through 1.130 photographs. A sequence and dating was established from the preliminary architectural draft up until the statuary was installed on the façade. We catalogued 271 studies that were carried out for the project and the images are accompanied by notes that provide information on sculptural, technical or documentary aspects. We identified the images and their authors and every sculptural work is accompanied by its technical characteristics.

- Finally, Volume III offers a particular chronology of Arantzazu, in parallel with the chronicle written by the Franciscan Fathers daily with newspaper and magazine articles published about the project and linked especially to the statuary of Oteiza. We have found more than 147 articles.

-We have included testimonies from artists, historians, the Franciscan Fathers, clergy and friends of the sculptor, through eleven interviews and numerous conversations that we have allowed us to understand the process of Arantzazu from different perspectives.

Schematically, we can highlight the following key points in the research:

- There is a visual narrative of the entire project, from the preliminary architectural draft up until the statuary was installed on the façade, cataloguing the great amount of studies carried out for the project, accompanying images of notes which tell us about sculptural, technical or documentary aspects.

First period of Arantzazu 1950-1954

- We have collated the architectural plans and the evolution of the façade from the preliminary draft, showing the direct intervention of Oteiza in the removal of certain items pertaining to the logic of architects. As Sáenz de Oíza indicated, the process of selecting Oteiza as the sculptor of the Basilica was not a contest. A number of artists were consulted and, finally, only Oteiza and Lucarini submitted studies. For our part, we have spoken with relatives of some of the sculptors whom the architects contacted in 1951, to confirm their participation in the project.
- The determination and commitment of Oteiza when he set up his workshop in Madrid in December 1951 was surprising and that is where he began to carry out his studies for the statuary of Arantzazu. The work technique consisted primarily of modelling in clay and later moulding and casting in plaster. All of the studies, of which there is an abundance, combined the conditions of the commission and what he himself imposed with his aesthetic, sculptural design. However, the most surprising thing is to recognise that the Arantzazu project was the start of his experimentation process, subsequently resulting in what we call *Oteiza's Experimental Laboratory*.
- Successive drafts of the contract have been analysed and the changes to the commission, which at the start required a large amount of sculptural work in the interior of the Basilica. In 1953, the commission was reduced to a frieze of the Apostles, the Virgin at the top, the wall surrounded by a recessed relief and a few reliefs in the interior of the Basilica, on both sides of the presbytery. From a photo-montage published in 1967, it has been possible to set up research in the archives of the sculptor, linking several unpublished drawings and documents to this work on the reliefs in the interior of the Basilica.
- If we confine ourselves to the idea of mural reliefs for the façade, images of eleven different reliefs have been located, which have been classified and studied from the sculptural and thematic that the sculptor suggests about what is popular and traditionally Basque. Our reflections after the comparison between the various reliefs and the books consulted in his personal library offer new information about the subject matter suggested by the sculptor.
- By analysing the frieze of the Apostles project, it materialised by synthesis and from a mix of all of the studies that he had done both in Madrid and at Arantzazu. It is relevant to note that, from the start, Oteiza tried out the frieze in the interior of an architectural model and set various scales, focusing at the start on the whole frieze and, later, on the detail of the figures. In the text, the frieze was analysed from a conceptual, formal and iconographic point of view and we can see that, despite repeating fourteen figures successively, the artist is concerned with identifying each of the Apostles, establishing gestural differences and the expressions on their faces, doing a number of studies on the heads of the Apostles.
- For the image of the Virgin, Oteiza decided on the iconography of Andramari or Virgin with Child, the Assumption and Pietà. The studies that he did in the fifties have been classified and their grouping explained in the text, complemented by the technical data and description of the images.
- It has been determined that, in 1953, the fourteen monolithic blocks of stone were acquired in Markina and the collaborators involved in carving the four Apostles were established; two Apostles were fully sculpted and two were left faceless and identified in the visual narrative.
- Part of the documentation located about the first stoppage have been studied and transcribed, along with various reports requesting Oteiza from the Diocese of San Sebastian and the report prepared by the artists to justify their work to the Pontifical Commission of Sacred Art in Italy.

Second period of Arantzazu 1954-1968

- Photographs have been located in the aforementioned archives and photo libraries, illustrating this period when the façade remained empty and the Apostles were left abandoned. During the stoppage, there were two phases. One, around 1962, when the Apostles were in the access to the Sanctuary and the blocks of stone were facing each other. And the other, when the Apostles and unsculpted blocks were discarded in the ditch on the Azkartza bend, lined up at the side of the road.
- From 1962 on, as a result of the decision about the apse by Lucio Muñoz, the Franciscan Fathers held meetings and consultations to bring an end to the stoppage and the press, artists and public figures from various fields demonstrated to reactivate the installation of Oteiza's work. The media were crucial at this time and are examined in both the text and the *Annex of the press and Chronicle of the Sanctuary of Arantzazu*.
- This phase, which led to a fresh consultation with Rome affecting only Oteiza's work, has been studied in depth. A great deal of correspondence, unpublished in many cases, between the Franciscan Fathers, specifically between Father Goitia and Oteiza, has allowed us to describe the events and outline the process until Oteiza was able to return to Arantzazu and complete his work.

Third period of Arantzazu 1968-1969

- Oteiza took up sculpting the Apostles again and specified the workshops and collaborators who would take part in this second phase of the work. - The sculpting and finish of the Apostles which were sculpted in the 1950s were compared with those carried out at this time. The testimonies of Antonio Oteiza, who collaborated with his brother, and Jabier Bikuña, a stonemason who took part in the sculpting and installation of the statuary on the façade have been obtained, providing new data to the research. It was learned that Oteiza decided to change the face of two Apostles based on larger-scale studies that had been carried out on their heads.
- The transfer and installation of the frieze of the Apostles had not been studied previously. The documentation preserved in the archive of the sculptor has allowed us to define the dates on which the frieze of the Apostles was installed, as well as the order in which they went up on the façade. Any technical operations that were carried out until the frieze was fully completed have been detailed, as well as those that affected the architecture, which was also finished after the Apostles were installed.
- The iconography of the Virgin focuses on the Pietà. The different typologies employed by the sculptor have been classified and then analysed in terms of the four states that he defined; state A, B, C and D. The materials suggested by the sculptor for making the Pietà have been analysed; it was decided he should sculpt it from two blocks of stone from Markina. The technical processes of sculpting, anchoring, transferring and installing the Pietà on the façade have been described.
- In the epilogue, we question the influence of this project on the artistic career of Oteiza and analyse the possible solutions that the sculptor himself suggested for the project in 1964. We study the final outcome of the façade and what the search for an empty, receptive space meant to Oteiza.

Lastly, the architects Sáenz de Oíza and Laorga designed a Basilica adapted to the place, creating a common project. It brought together the works, installed by this order, of Eduardo Chillida, Javier Álvarez de Eulate, Lucio Muñoz, Jorge Oteiza, Xabier Egaña and Néstor Basterretxea, making the Sanctuary a site of great significance in terms of the religion and culture of the Basque people. The participation of Oteiza resulted in a Basilica which is displayed as an eminently symbolic artefact and appears as an inseparable whole of creation, between architecture and sculpture.

OTEIZA Y LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU, 1950-1969

Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna

TESIS DOCTORAL 2015

M^a ELENA MARTÍN MARTÍN

Directores

Dr. Carlos Pereira Prado

Dra. M^a Pilar de Luxan Gómez del Campillo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO: PINTURA-RESTAURACIÓN. PROGRAMA: PLÁSTICA, TÉCNICA Y CONCEPTO

TOMO II
NARRACIÓN VISUAL

INDICE COMPLETO

- PRESENTACIÓN	8
PRIMER PERIODO 1950-1954	11
EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO. DEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DE SU OCUPACIÓN ESPACIAL CON ESCULTURA	
0. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO	
0.1. ANTERIOR IGLESIA (FACHADA-INTERIOR)	14
0.2. ANTEPROYECTO, 1950	20
0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA	30
0.4. CONSTRUCCIÓN DEL MURO DE LA FACHADA	38
1. ARQUITECTURA DEFINIDA Y AVANCES PARA LA ESTATUARIA	
1.1. EL MURO	54
1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN. PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO	62
1.1.1.1. Ángeles-espino y primeros relieves, 1952-53	62
1.1.1.2. Relieves al interior, 1953	70
1.1.1.3. Relieves rehundidos, 1952-1953	78
- Serie A. Planteamientos de relieve nº 01, 02 y 03	79
- Serie B. Planteamientos de relieve nº 04 y 05	81
- Definición de la estructura	82
- Serie C. Planteamientos de relieve nº 06 y 07	85
- Serie D. Planteamientos de relieve nº 08, 09, 10 y 11	88
1.1.2. IMAGEN DE LA VIRGEN	
1.1.2.1. Antecedentes escultóricos. Selección del escultor, 1951	96
- Imagen de Santiago	96
- Primera Andramari	101
1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico	106
- Andramari románica, 1952-1953	106
- Andramari de Oiza, 1952-1953	114
- Andramari maternidad, 1952-1955	122
- Andramari, 1953	126
1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico	132
- Asunción - Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952	132
- Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953	140
1.1.2.4. Piedad. Proceso conceptual, formal e iconográfico	146
- Piedad - Primera piedad, 1952	146
- Piedad - Primeros estudios, 1952-1955	152
- Piedad - Estudios en chapa metálica, 1955-1959	159

1.2. FRISO DE LOS APÓSTOLES	
1.2.1. APOSTOLARIO. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO	166
1.2.1.1. De las figuras individuales	166
1.2.1.2. Relación entre las figuras	176
1.2.1.3 Estudios para las cabezas.	192
1.2.2. PROCESO HASTA EL MODELO DEFINITIVO	198
1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO	210
1.2.4. MATERIALIZACIÓN DEL MODELO. INICIO DEL PROCESO DE TALLA	232
SEGUNDO PERÍODO 1954-1968	239
PARALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS	
2. CONSECUENCIAS DE LA PARALIZACIÓN	
2.0. <i>ANDROCANTO Y SIGO. BALLET POR LAS PIEDRAS DE LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA. POEMARIO EN RESPUESTA A LA PARALIZACIÓN DE LA ESTATUARIA</i>	242
2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA <i>PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA</i> JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO	250
2.2. FACHADA VACÍA	272
2.3. LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA	288
2.4. <i>AMA LUR</i> . OTRA RESPUESTA AL ABANDONO DE LOS APÓSTOLES	294

TERCER PERÍODO 1968-1969	303
REDEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DE LA ESCULTURA	
3. PROCESOS HASTA CONCLUIR LA FACHADA	
3.0. OTEIZA REGRESA A ARANTZAZU	306
3.1. EL FRISO	308
3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES	308
3.1.2. TALLA DEFINITIVA DE LOS APÓSTOLES	326
3.1.3. INSTALACIÓN	334
3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN	382
3.1.5. EL FRISO YA INSTALADO	400
3.2. LA PIEDAD	406
3.2.1. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO, 1968-1969	406
- Piedad con Cristo en el regazo	406
- Piedad con Cristo alzado	411
- Virgen con Cristo y otras figuras	414
- Piedad de Arantzazu. Estado A	416
- Piedad de Arantzazu. Estado B	421
- Piedad de Arantzazu. Estado C y D	424
3.2.2. DEFINICIÓN DEL MODELO DEFINITIVO. ESTADOS A, B, C Y D	430
3.2.3. DESARROLLO TÉCNICO-MATERIAL	436
3.2.4. INSTALACIÓN	452
3.3. LA FACHADA CONCLUIDA	478

PRESENTACIÓN

El **Tomo II. Narración Visual** muestra una exhaustiva secuencia en imágenes del desarrollo del proyecto escultórico de Oteiza en Arantzazu. El propósito de este segundo volumen es lograr una exposición elocuente de todo el proceso en un relato visual en imágenes que explique el proceder del escultor, desde las primeras propuestas de 1951, hasta que se concluye la estatuaría, en 1969.

Se han establecido un orden y una catalogación de las obras escultóricas, atendiendo a los documentos conservados, fundamentalmente, en los archivos del Museo Oteiza y del Santuario de Arantzazu. El conocimiento previo de toda la producción artística de Oteiza y el Catálogo razonado de su obra escultórica han sido los pilares fundamentales para secuenciar los numerosos estudios que Oteiza realizó para el proyecto de Arantzazu.

El rigor en la búsqueda, localización y orden de fotografías y obras escultóricas, permite entender la evolución de su estatuaría, advertir lo comprometido que fue para Oteiza este proyecto y la influencia que tuvo en el desarrollo posterior de su trayectoria artística.

La narración visual se articula en tres períodos:

-PRIMER PERÍODO 1950-1954

Se muestra la definición del proyecto arquitectónico vinculado a la evolución escultórica. Se concreta la estatuaría que desarrollará para el muro, conformada por un relieve rehundido y una Virgen; que ensaya iconográficamente como Andramari, Asunción y Piedad.

En relación al Friso de los apóstoles, se han localizado numerosos estudios, que se han catalogado sucesivamente hasta llegar al modelo definitivo. En este período, se inicia la talla en piedra y quedan esculpidos cuatro apóstoles: dos completamente y en otros dos no se define el rostro.

-SEGUNDO PERÍODO 1954-1968

Se muestran visualmente las consecuencias de la paralización de la obra y la respuesta de Jorge Oteiza a través de la poesía, así como el informe que envía a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia defendiendo su proyecto escultórico.

Las imágenes de la Fachada vacía y de los apóstoles abandonados en la carretera durante catorce años muestran una realidad desoladora.

-TERCER PERÍODO 1968-1969

Cuando Oteiza regresa a Arantzazu, el modelo definitivo en yeso del Friso de los apóstoles se encontraba conservado en la Basílica, y se reemprende la talla en piedra. Para la imagen de la Virgen se centra en la iconografía de la Piedad, desarrollando en este período gran cantidad de estudios, hasta la definición del modelo final.

Las fotografías localizadas permiten pormenorizar los procesos técnicos de talla e instalación de las obras en la fachada, material que hemos completado con la captura de imágenes de los videos que filmó Oteiza para testimoniar el proceso.

Estructura del **Tomo II**:

Cada grupo de imágenes se muestra precedido por un índice, y las fotografías se acompañan de notas que ofrecen datos conceptuales, formales, técnicos o procesuales y se muestran en forma de listado al final de cada apartado temático. Dada la gran cantidad de imágenes localizadas, tan sólo aquellas notas que refuerzan el entendimiento de la secuencia de imágenes se han incluido confrontadas con la fotografía correspondiente. Puntualmente, se ha incluido alguna cita de Oteiza, que se muestra centrada en la página y con la tipografía en color azul.

Las referencias que acompañan a las imágenes se han dispuesto en el siguiente orden:

Obra: Colección y referencia, material de soporte, dimensiones (alto x ancho x fondo en centímetros) y datación.

Foto: Nombre del fotógrafo y/o fondo fotográfico y referencia. Excepcionalmente, y por exigencia de la colección o fototeca, se muestra un orden y contenido de cita distinto.

En la maquetación, hemos intentado que el tamaño de las fotografías de cuenta de las escalas en las que trabajó Jorge Oteiza. Se ha puesto especial interés en averiguar la autoría de las imágenes, aunque en ocasiones no ha sido posible. El fotógrafo aparece referenciado junto a la imagen, y en lugar del nombre aparecen siglas en los casos:

TX/DM: Txomin Badiola y David Martínez

EMM: Elena Martín Martín

Por último, algunas fotografías del Archivo de Arantzazu se encuentran conservadas dentro de un mismo álbum y comparten un número de referencia idéntico.

PRIMER PERIODO 1950-1954

EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO.
DEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y
DE SU OCUPACIÓN ESPACIAL CON ESCULTURA

0. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

0.1. ANTERIOR IGLESIA (FACHADA-INTERIOR)	14
0.2. ANTEPROYECTO, 1950	20
0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA	30
0.4. CONSTRUCCIÓN DEL MURO DE LA FACHADA	38



0

1

2

0 Foto: Archivo Arantzazu A 31-7.

1 Foto: Archivo Arantzazu A 31-7.

2 Foto: Archivo Arantzazu A 31-7.

1,2

Fachada de la anterior Iglesia reconstruida en 1846 tras un incendio.

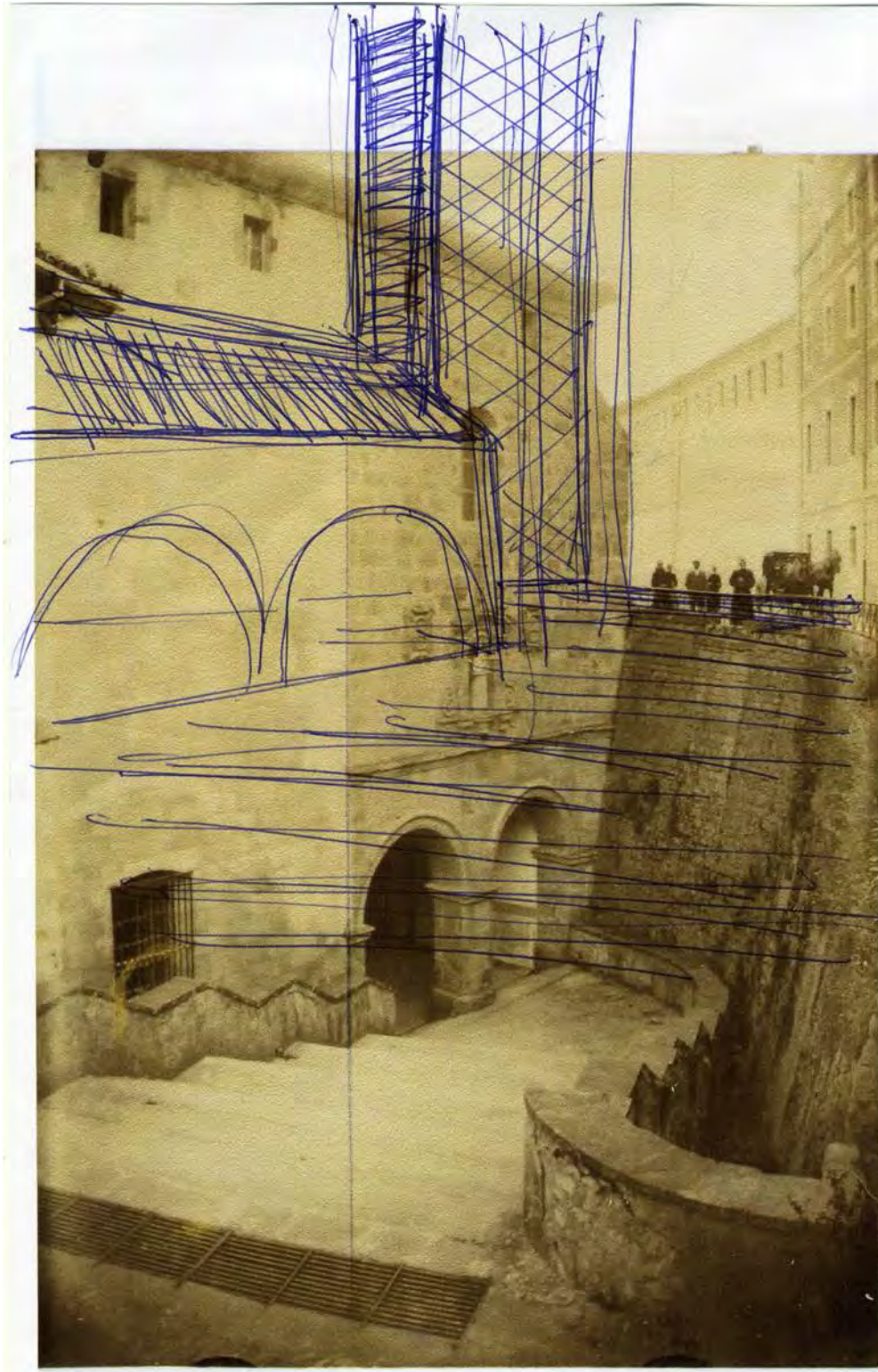
Se trata de una sencilla portada con dos puertas de entrada de arco de medio punto y en el primer piso una escultura en bulto redondo de San Francisco dentro de una hornacina coronada por una cruz. A ambos lados de la hornacina y en relieve, dos escudos.



3a Archivo Arantzazu A 31-7.
3b Archivo Arantzazu A 31-7.

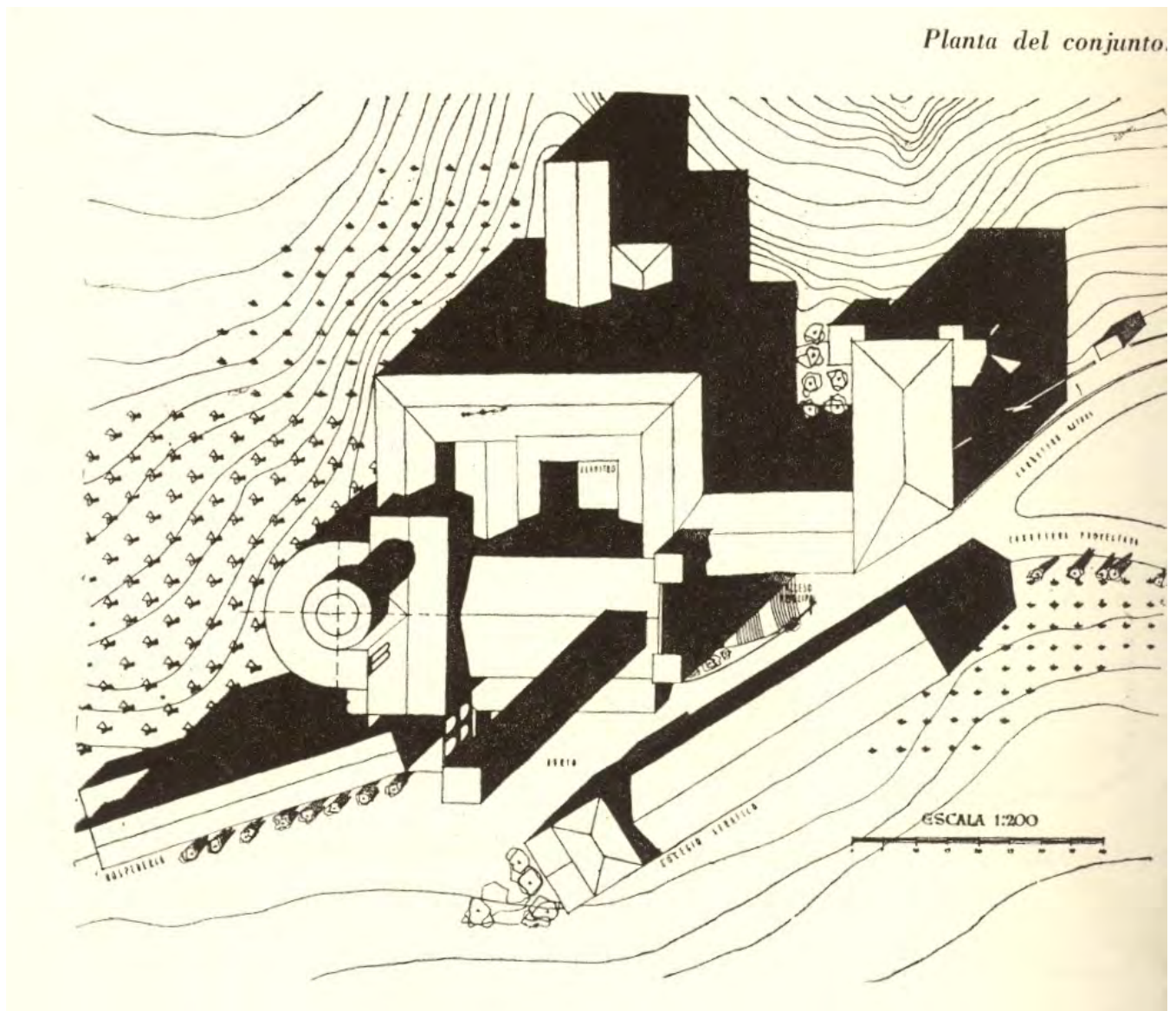
3a, 3b

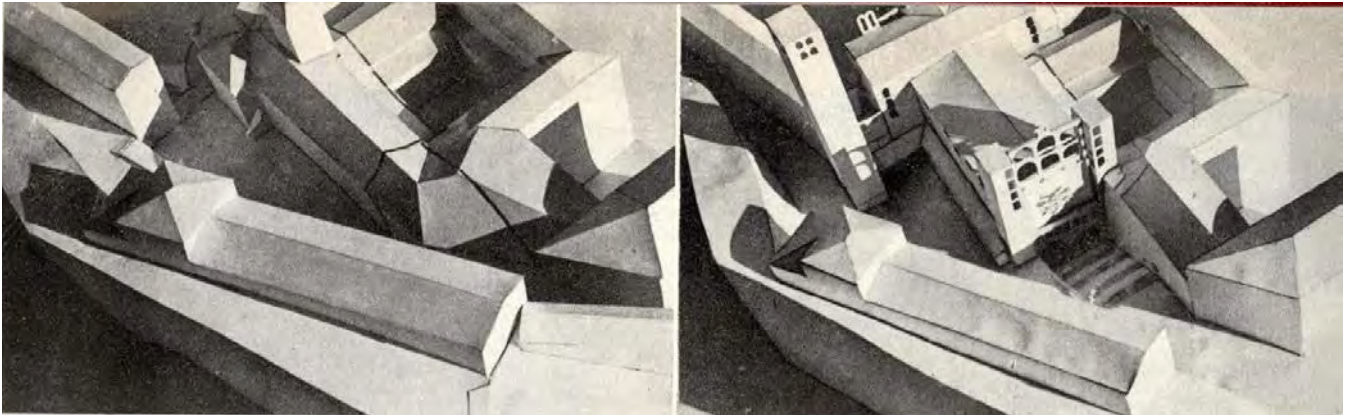
Interior de la Basílica de Arantzazu antes de 1950. El retablo se conserva actualmente en Pasai Donibane -Pasajes de San Juan- (Gipuzkoa), concretamente en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, inaugurada en 1953.



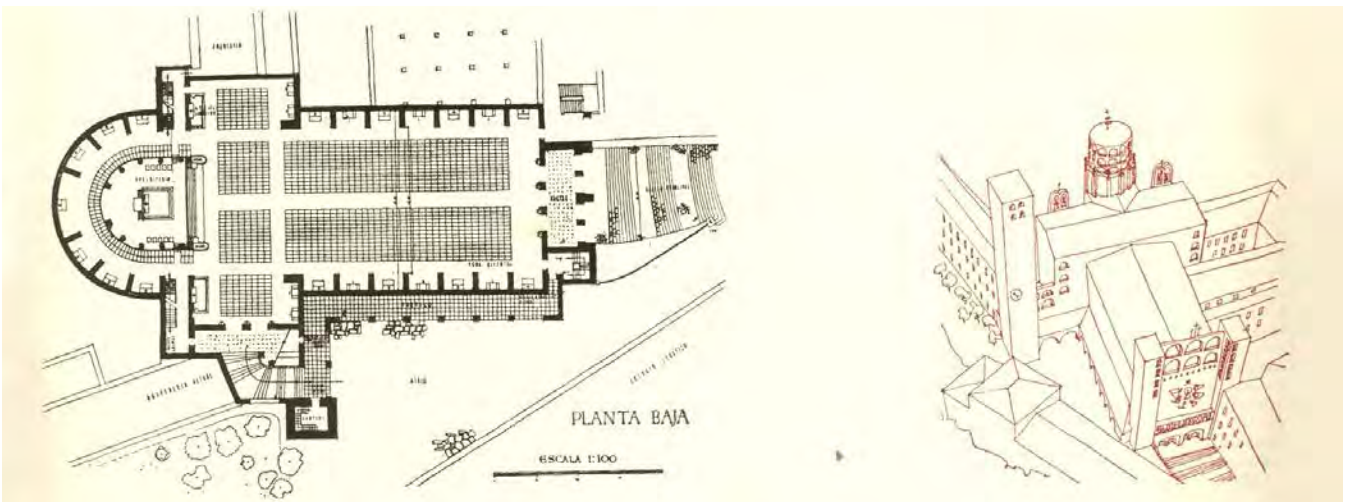
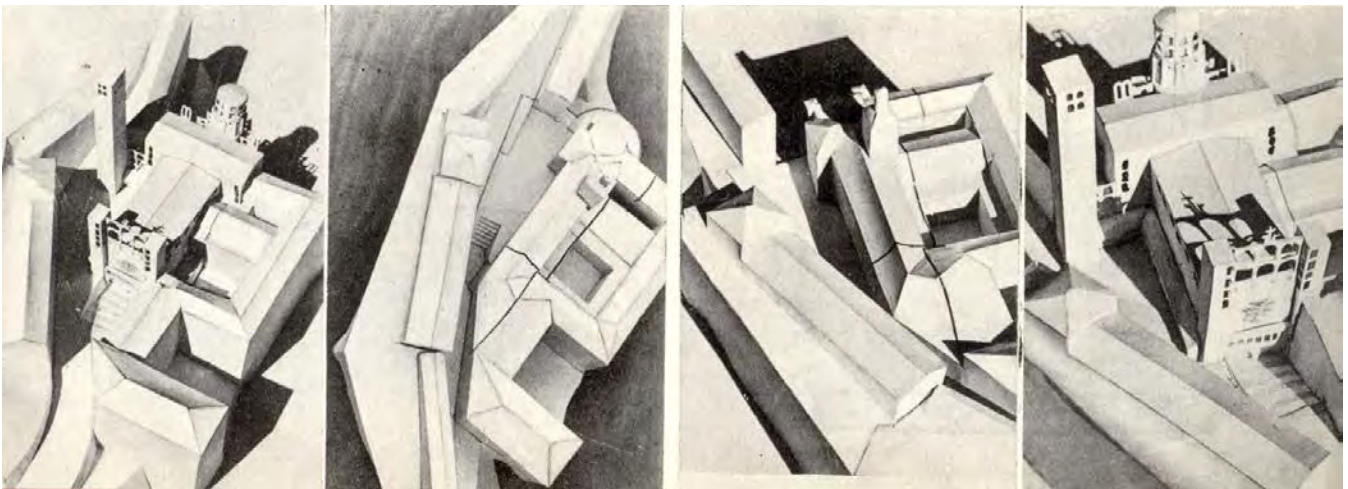
4

4 Dibujo realizado sobre una copia de la fotografía nº 2 que nos ayuda a entender dónde se ubica la actual Basílica en relación a la anterior. Dibujo realizado por el arquitecto Juan Biain Ugarte.





Distintas vistas con los modelos de las edificaciones existentes y el nuevo proyecto. Arquitectos, Sáenz Oiza y Laorga.

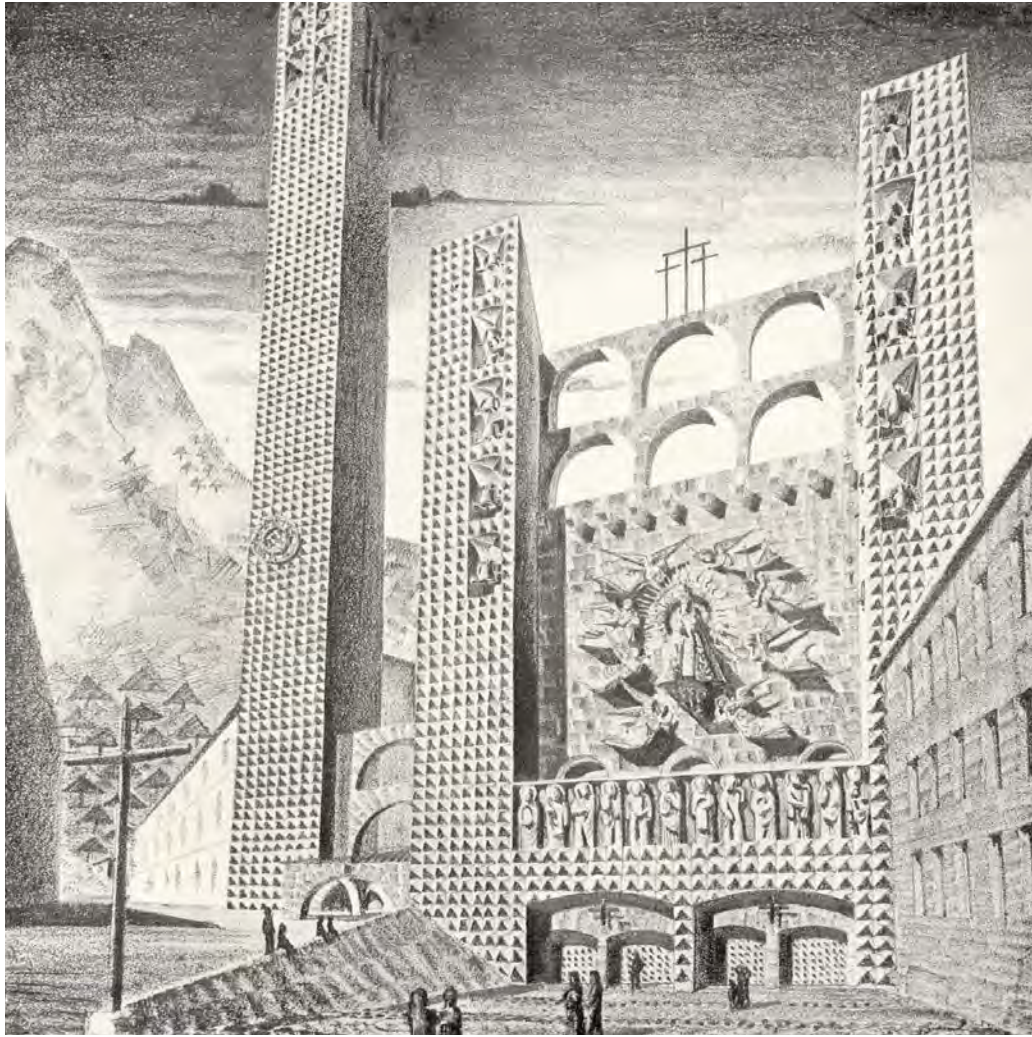


- | | |
|---|--|
| 6 | 6 <u>Revista Nacional de Arquitectura</u> , "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 473 y 469. |
| 7 | 7 <u>Revista Nacional de Arquitectura</u> , "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 473. |
| 8 | 8 <u>Revista Nacional de Arquitectura</u> , "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 469. |

6,7

Anteproyecto, 1950. Distintas vistas que recogen las edificaciones existentes, y la modificación del conjunto tras el proyecto de Sáenz de Oíza y Laorga. Obsérvese que en las torres, ya se disponen cuatro ventanas para campanas en cada una de ellas (veremos a continuación planos del anteproyecto con cinco ventanas). Así mismo, resaltar tres puntos que se modificarán notablemente durante el trascurso del proyecto, los arcos que unían los distintos volúmenes arquitectónicos y que remataban también con doble arquería la fachada, la linterna del ábside y la torre de la derecha, que en estos dibujos aparece oculta en su parte inferior, por el edificio del convento.

Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 473.



9

10 | 11

9 *Revista Nacional de Arquitectura*, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 467. Archivo Arantzazu A 31-7.

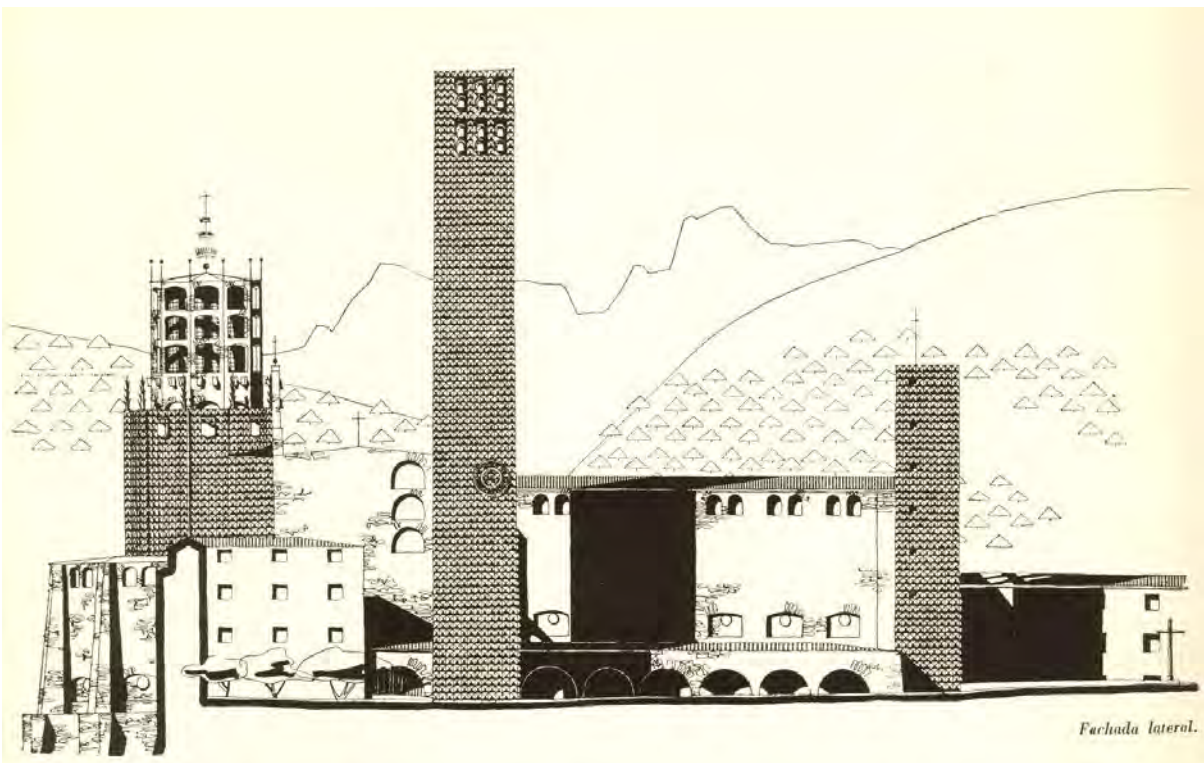
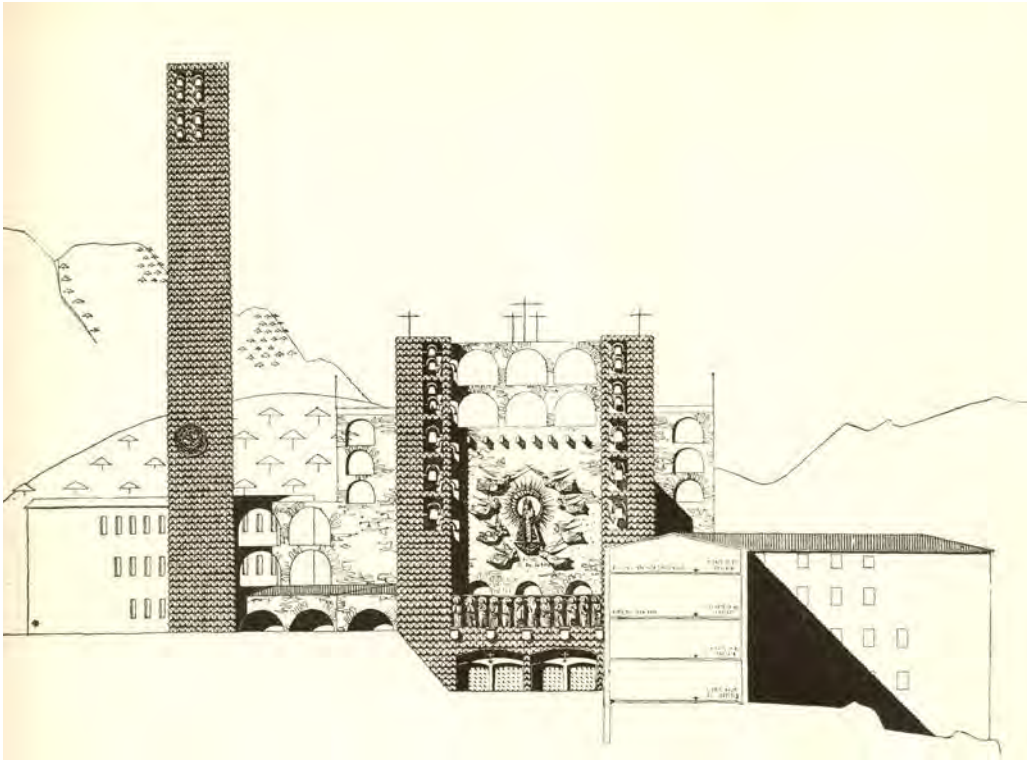
10 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013. KUTXATEKA. Foto: Marín / Paco Marí.

11 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013. KUTXATEKA. Foto: Marín / Paco Marí.

Anteproyecto, 1950. Dibujo de la fachada principal que apareció en la revista con el pie: "Primer premio. Perspectiva del exterior. Arquitectos: F.J. Sáenz Oíza y L. Laorga".

La fachada presenta en su parte superior una doble arquería con seis arcos de medio punto que une ambas torres y que se corona con las tres cruces de un calvario. Cada una de las torres presenta cinco ventanas para alojar campanas (en algunas vistas del anteproyecto aparecen cuatro ventanas). Bajo la doble arquería se desarrolla de forma lineal una sucesión de terminaciones de vigas. En el centro de la fachada la imagen clásica de la Virgen de Arantzazu vestida, coronada y rodeada por ocho ángeles. Entre la imagen de la Virgen y el Friso de los apóstoles, vemos en la fachada otros tres arcos de medio punto. En el Friso cada uno de los doce apóstoles está individualizado, aparecen con aureola, ropajes y símbolos iconográficos en sus manos. La torre campanario presenta cuatro ventanas para 8 campanas y un reloj. La torre derecha queda oculta parcialmente por el edificio del convento.

Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 467.



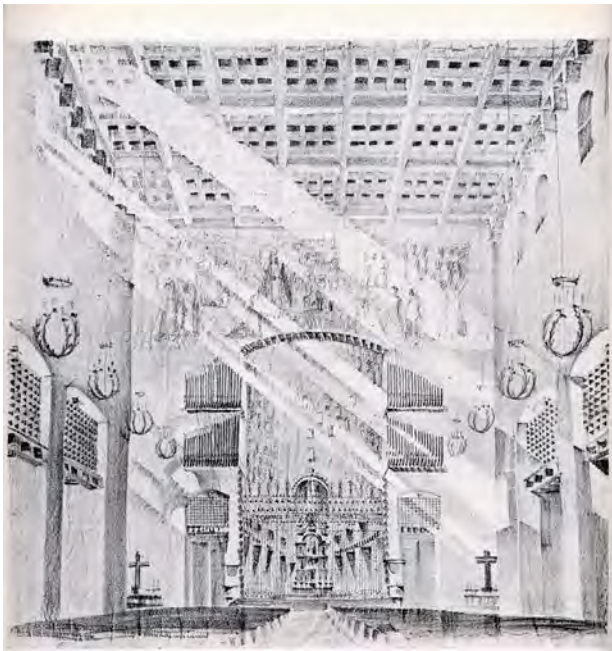
12

12 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 470.

13

13 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 469.

- 12 Anteproyecto, 1950. Alzado principal. A diferencia del dibujo anterior se instala una cruz en lo alto de cada torre. Se insinúan dovelas alrededor de los tres arcos de medio punto que se encuentran en la parte baja de la fachada, justo por encima del Friso de los apóstoles. También aparecen dibujados cinco escudos debajo del apostolario.
Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 470.
- 13 Anteproyecto, 1950. Fachada lateral. Indicar únicamente que el espacio arquitectónico donde después se instalarán las vidrieras del P. Xabier Álvarez de Eulate, se resuelve en este momento, mediante un paramento con arcos de medio punto.
Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. p. 469.



Primer Premio. Perspectiva del interior.

de cumplir plenamente con sus fines y, con sus rasgos, es decir, que lo de resolver el problema funcional como una fábrica conventual.

Tomando en cuenta todo ello, el Jurado, por unanimidad, estimó que el anteproyecto que reúne el menor número de estas condiciones es el de los Arquitectos J. Sierra Oliva y Luis Lomax, que tiene a la vez un profundo contenido religioso, moderno, es decir, una arquitectura actual, que, si se compara con aquella arquitectura tradicional tan extendida por el País Vasco, se halla dentro de una gran corriente de arquitectura religiosa moderna, que renueva los límites de la arquitectura nacional. Este carácter religioso se evidencia fuertemente en el exterior, en el presbiterio y en el santuario de la Virgen.

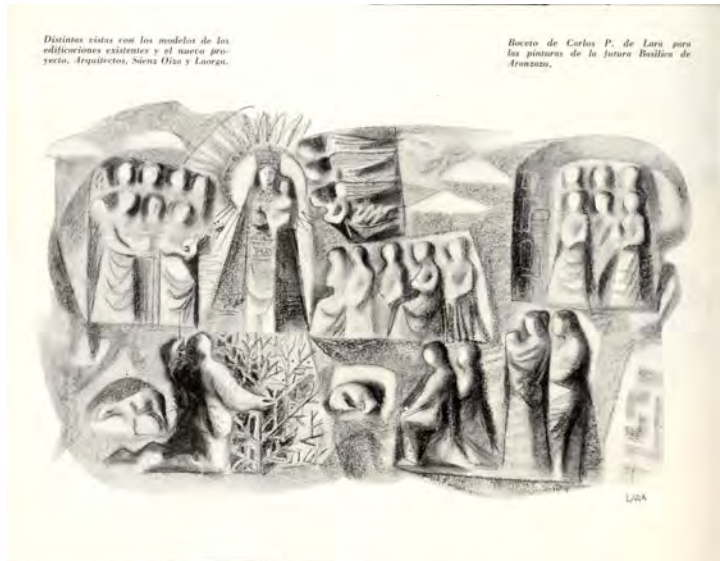
La proyección del interior, en cuanto se relaciona con el estilo de la basílica y la arquitectura más extendida y quizá mejor de los últimos tiempos, el barroco vascuense, la vida exterior satisface de manera más determinante y de haber existido otro trabajo que, cumpliendo los condiciones técnicas y fundamentales de este tipo de arquitectura de evolución, sólo por su más sencilla, para dar satisfacción a un ambiente

arquitectónico presente, como lo demuestra el hecho de que entre los anteproyectos premiados, dos de ellos tengan esta orientación.

Lo que en orden de mérito los anteproyectos de que son autores don Regino y don José Berioles, y don Javier Barrocas con don Rafael Urbión, y en consecuencia el Jurado diferencia en cuanto a los méritos de juro, estima que no puede establecerse entre el segundo y tercer premio, por lo cual ha resuelto, por unanimidad, otorgándole dos premios iguales con la mitad del importe de la suma de ambos premios establecidos en los bases.

El anteproyecto al que se concede el tercer lugar (tercer premio) corresponde al Arquitecto don Fernando Chacra Gortázar.

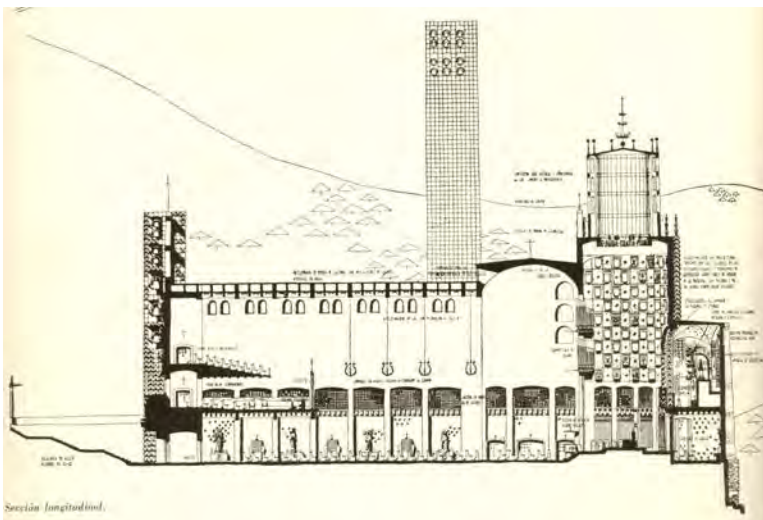
Tomando en cuenta el Jurado que existen anteproyectos tan interesantes para algunos de los bases del Concurso, y el valor y buena presentación de varios de ellos, acordó conceder tres avales, sin orden de prioridad, a los anteproyectos de que son autores don Pedro Etxebarria, don Antonio de Arbizu y don Enrique Bas Argente.



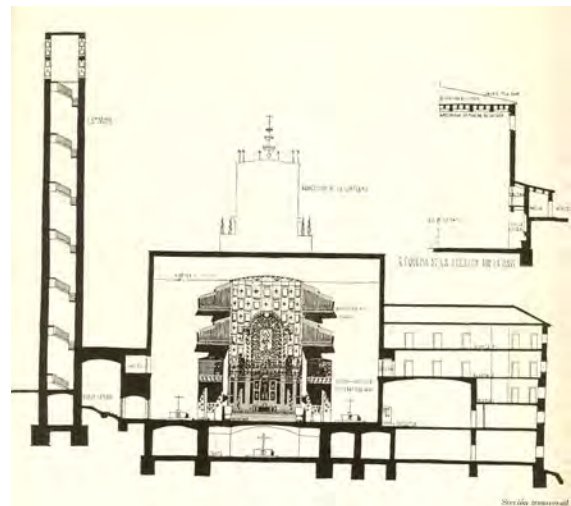
Diferentes vistas con los modelos de las edificaciones existentes y el nuevo proyecto. Arquitectos, Sierra Oliva y Lomax.

Boceto de Carlos P. de Lara para las pinturas de la futura Basílica de Aránzazu.

LARA



Sección longitudinal.



Sección transversal.

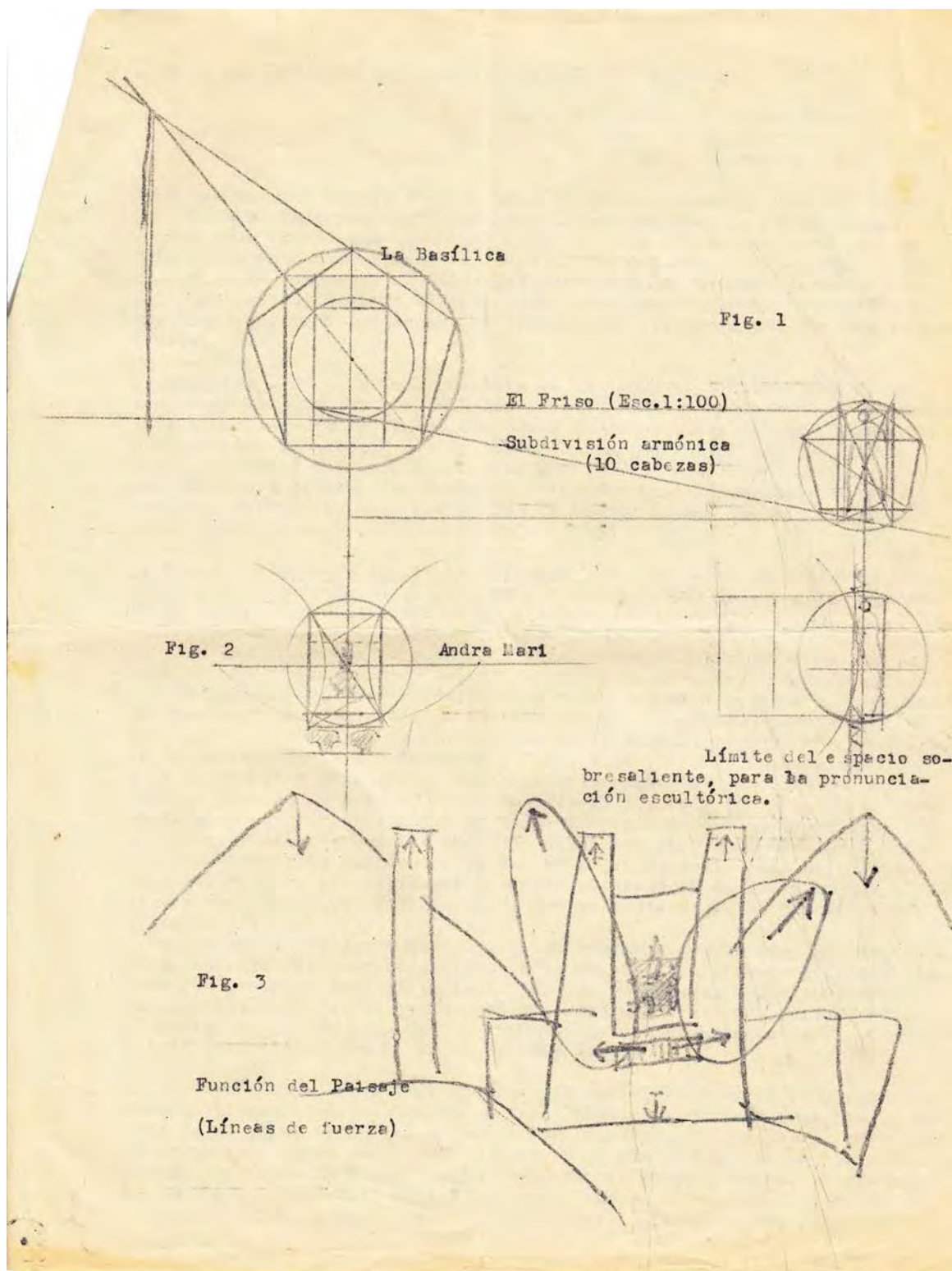
16 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 468.

17 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 473.

18 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 472.

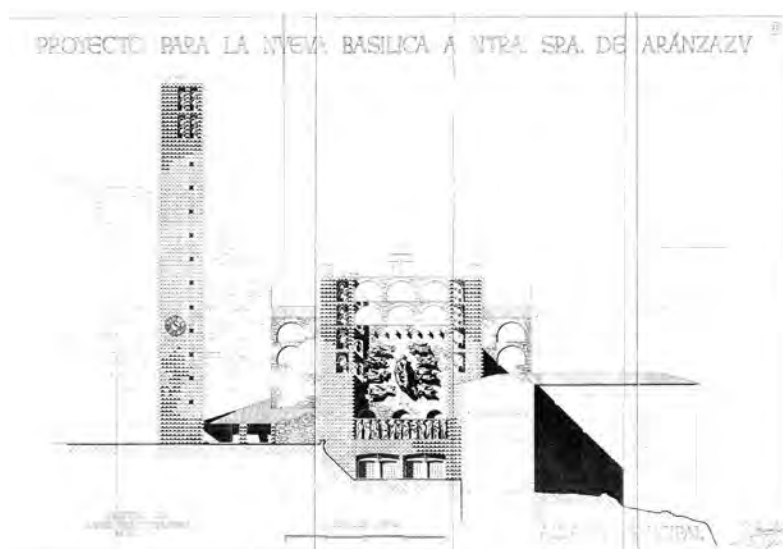
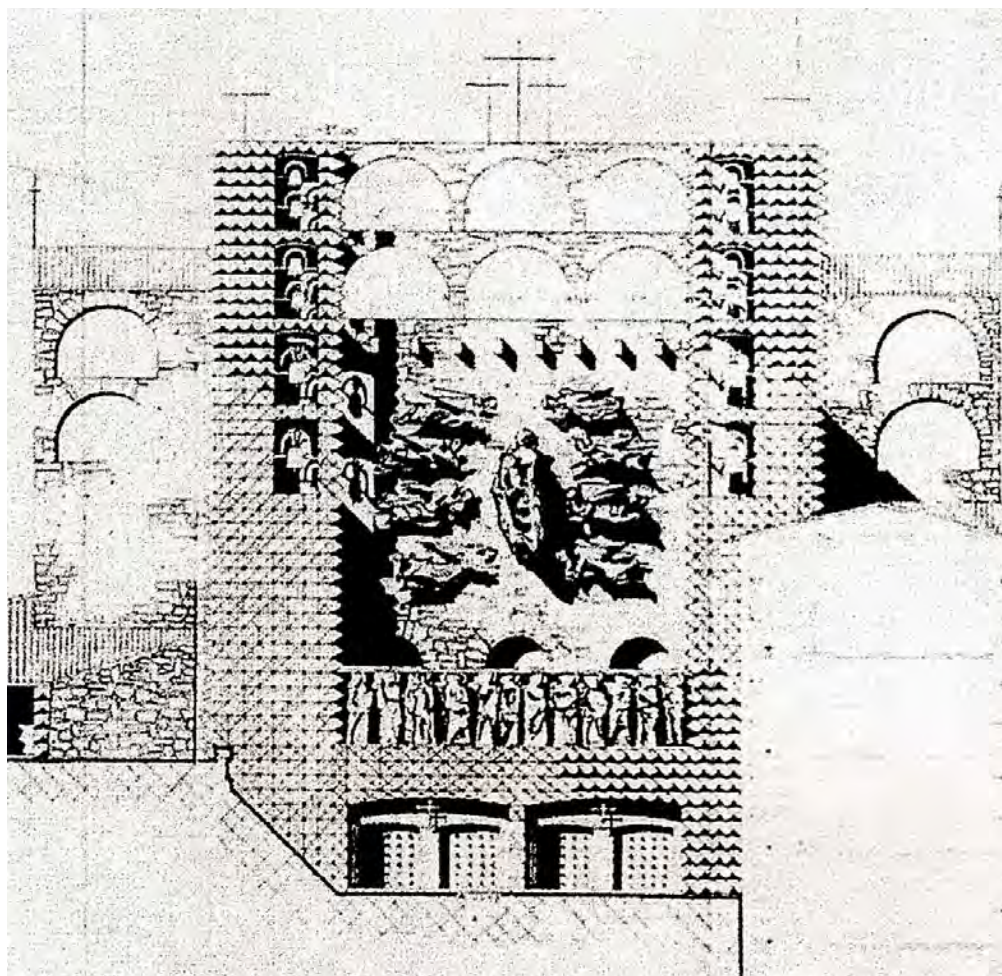
19 Revista Nacional de Arquitectura, "Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu". Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 471.

- 16,17 Anteproyecto, 1950. Perspectiva del interior con el lugar donde se proyectó la pintura mural. Dibujo de Carlos Pascual de Lara de las pinturas murales para la nueva Basílica.
- 18,19 Sección longitudinal. Se aprecia en los brazos del crucero la situación de algunos de los ochenta escudos de los municipios gipuzkoanos. Así como cuatro esculturas en los laterales de la nave que se alternan con confesionarios.



El 30 de julio de 1951 Oteiza escribe un texto que acompaña a los dos bocetos que había realizado para su selección como escultor, titulado: *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu*. El texto presenta cuatro epígrafes: “La Basílica”, “La imagen de Nuestra Señora de Aránzazu”, “La imagen de Santiago” y “El Friso de los Apóstoles”, y se acompaña de este dibujo en el que Oteiza realiza distintos esquemas geométricos, y estudia la activación del espacio, la profundidad de la escultura y la relación del paisaje con las líneas de fuerza que genera la arquitectura.

0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA.
EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA



21

21 Archivo Arantzazu A 31-7.

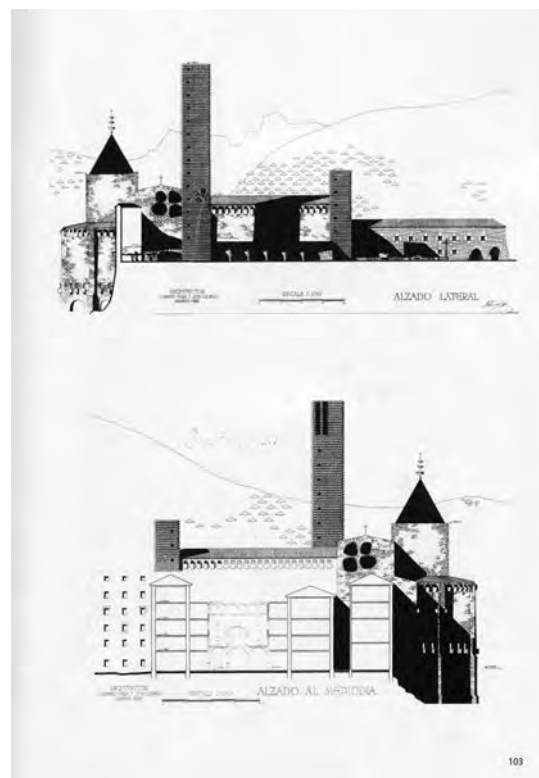
22

22 Archivo Arantzazu A 31-7.

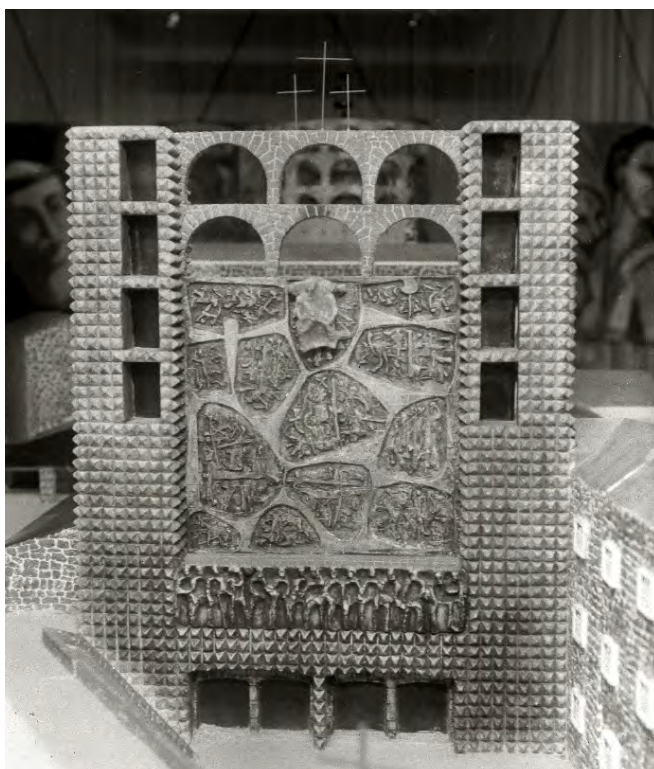
Proyecto arquitectónico, 1951. Alzado principal, plano nº 77. El conjunto de la estatuaría, mantiene una iconografía clásica y semejante a la del anteproyecto, pero en relación al anteproyecto, el concepto ha cambiado, y se aprecia claramente la influencia del planteamiento escultórico de Oteiza.

Arquitectónicamente, y contrastando con el anteproyecto, se mantiene la doble arquería entre las dos torres, y bajo estos arcos, la sucesión lineal de las terminaciones de las vigas. Permanecen los arcos en los paramentos a ambos lados de las torres, pero en menor número. En las torres se ha pasado definitivamente de cinco ventanas por cada torre a cuatro ventanas y en el campanil se modifica la posición de las ventanas y se deja longitudinalmente un hueco libre correspondiente a una punta de diamante, cada cinco puntas de diamante. Sobre el Friso de los apóstoles, siguen apareciendo los tres arcos de medio punto, que se dibujan señalando las dovelas. En este plano han desaparecido los cinco escudos bajo el Friso.

0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA



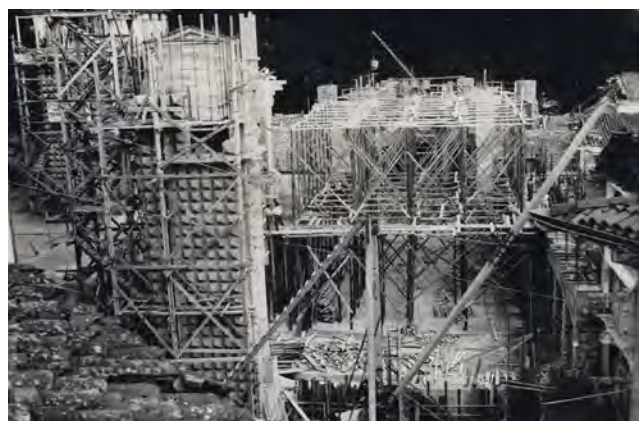
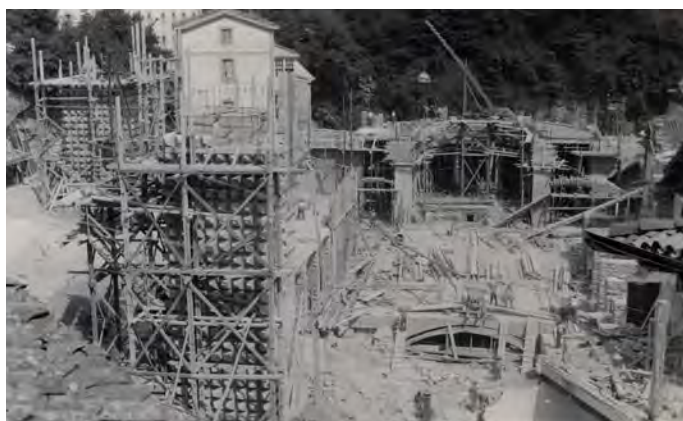
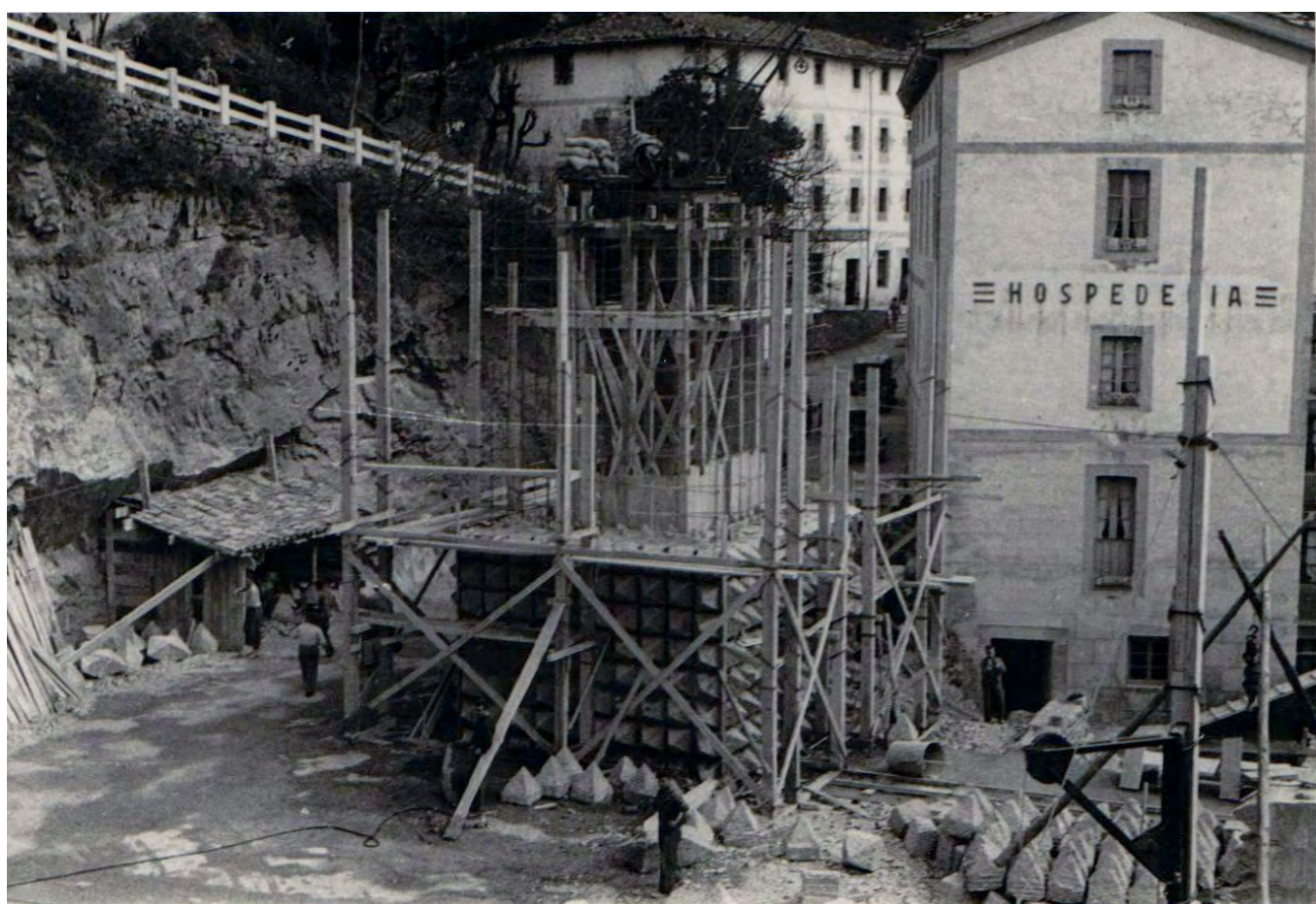
0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA.
EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA



Detalle de la fachada.

El relieve para la fachada se corresponde con el planteamiento nº 05. En este momento, Oteiza ensaya variaciones en cuanto a forma, distribución, temática y número de relieves. Los relieves hundidos ocupan casi todo el paramento del muro sin dejar apenas espacios entre ellos, y ya han desaparecido los tres arcos de medio punto que se situaban sobre el Friso de los apóstoles. La Andramari, se sitúa ya en lo más alto del muro, de tal forma que vista desde abajo, sobrepasa la línea superior de la fachada. El Friso de los apóstoles ha superado la altura de las cinco puntas de diamante y sigue formal y estéticamente los planteamientos escultóricos de Oteiza.





29

30 | 31

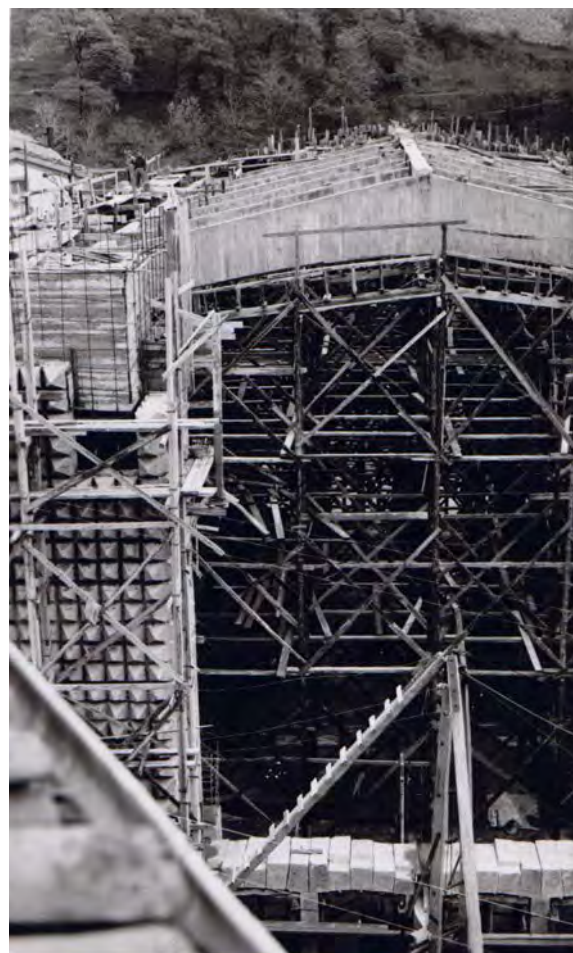
28 Archivo Arantzazu A 31-15.

29 Archivo Arantzazu A 31-15.

30 Archivo Arantzazu A 31-15.

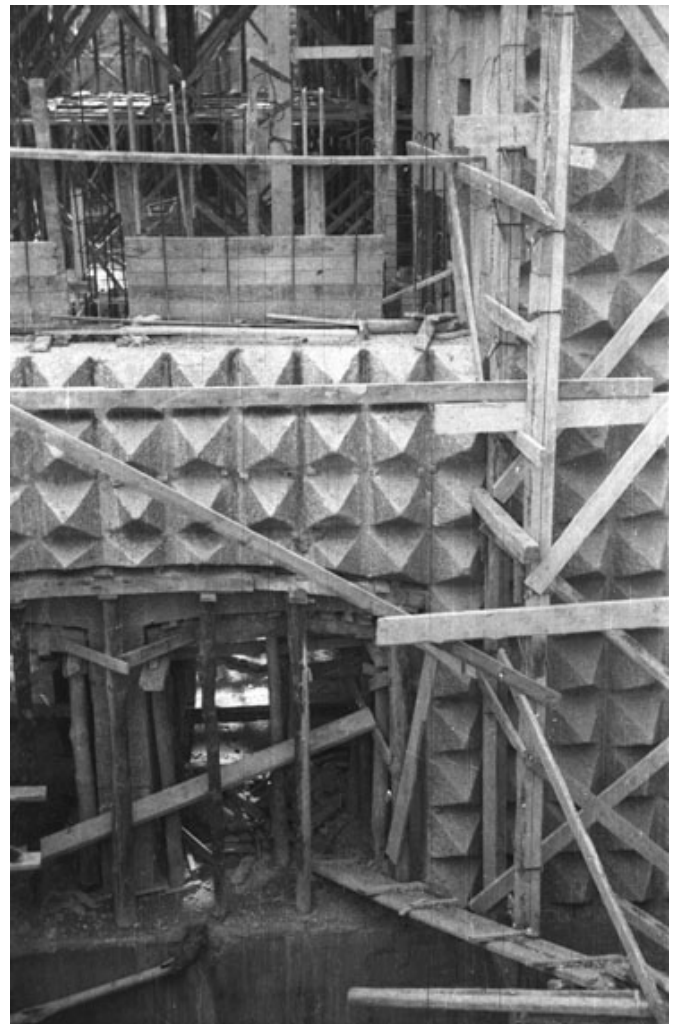
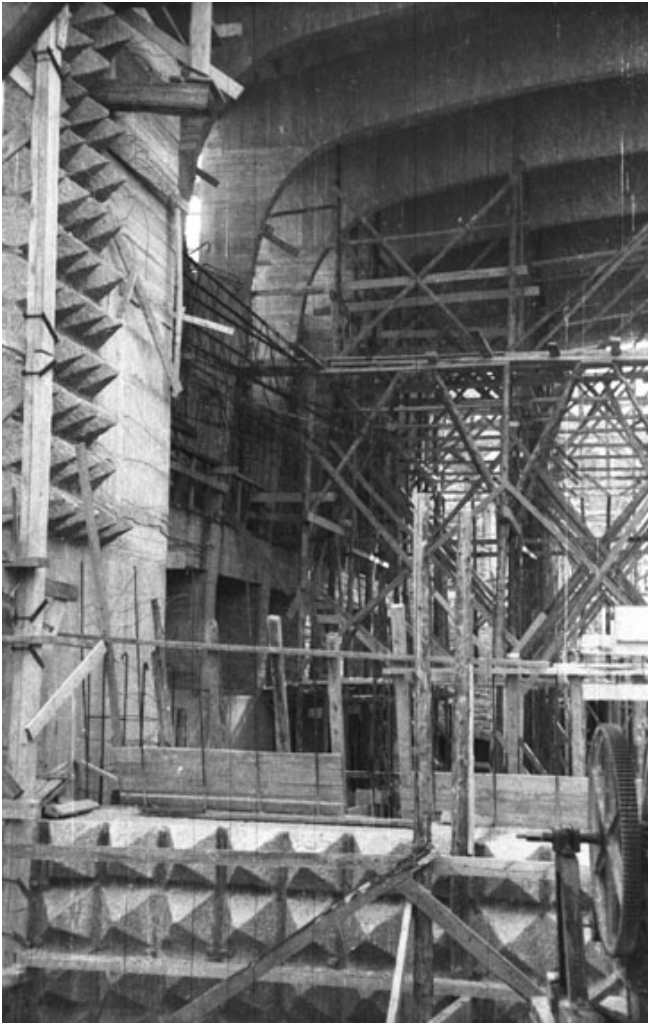
31 Archivo Arantzazu A 31-15.

0.4. CONSTRUCCIÓN DEL MURO DE LA FACHADA



32	33
34	35

32 Archivo Arantzazu A 31-7.
33 Archivo Arantzazu A 31-7.
34 Archivo Arantzazu A 31-7.
35 Archivo Arantzazu A 31-7.





38

38 Archivo Arantzazu A 31-15.

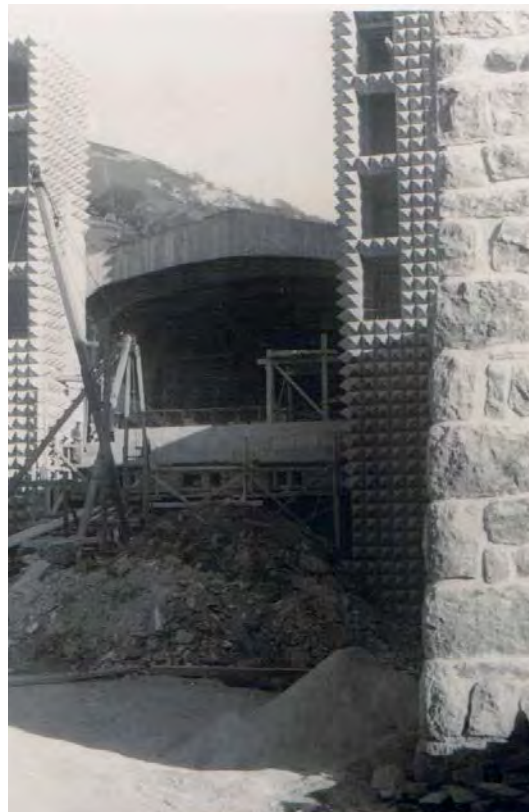
39

39 Archivo Arantzazu A 31-15.

40

40 Archivo Arantzazu A 31-15.

Jorge Oteiza en el lugar que ocupará el Friso de los apóstoles. Manuscrito en el reverso: "Aranzazu 1953, VII, p.222 (A. Fernández) Es Jorge Oteiza". Sello de la Revista Aranzazu en el reverso. La fotografía apareció publicada en la Revista Aranzazu, XXXIII, nº 340, fascículo 7, julio 1953, p. 222.



41

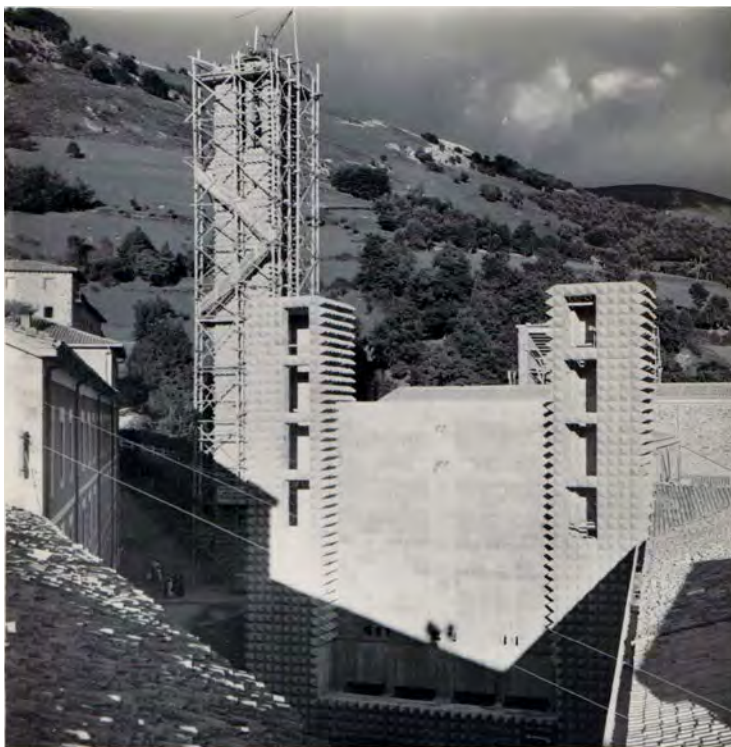
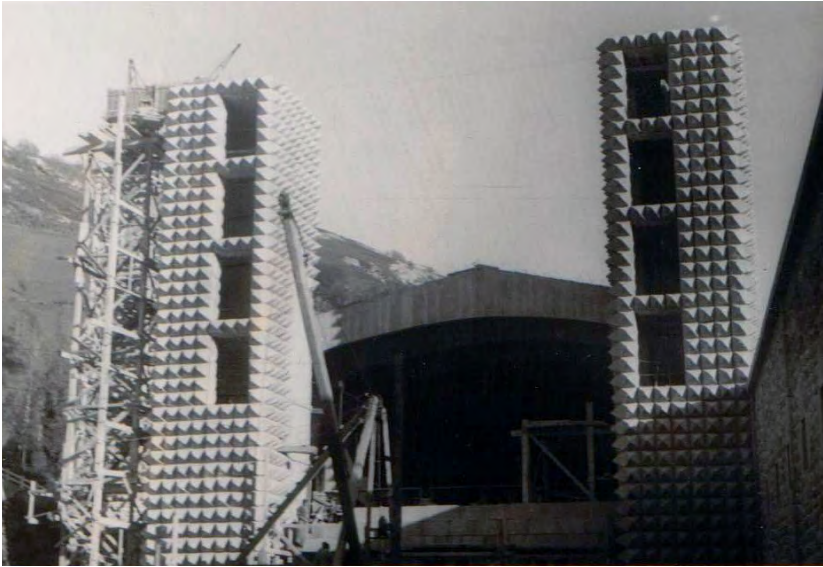
41 Archivo Arantzazu A 31-15.

42

42 Archivo Arantzazu A 31-15.

43

43 Archivo Arantzazu A 31-15.



44

45

46

47

44 Archivo Arantzazu A 31-15.

45 Archivo Arantzazu A 31-15.

46 Archivo Arantzazu A 31-15.

47 Archivo Arantzazu A 31-15.

0.4. CONSTRUCCIÓN DEL MURO DE LA FACHADA



48	50
49	
51	52

- 48 Archivo Arantzazu A 31-15.
- 49 Archivo Arantzazu A 31-7.
- 50 Archivo Arantzazu A 31-15.
- 51 Archivo Arantzazu A 31-7.
- 52 Archivo Arantzazu A 31-15.



53

53 Archivo Museo Oteiza FD 5775.

54

54 Archivo Arantzazu A 31-16.

NOTAS

- 1950

0.1. ANTERIOR IGLESIA (FACHADA-INTERIOR)

- 0 Anterior Basílica de Arantzazu, fechada por el reverso a principios del S. XX.
- 1,2 (Adjunta a la imagen).
- 3a,3b (Adjunta a la imagen).
- 4 (Adjunta a la imagen).
- 5 Anteproyecto, 1950. Plano del conjunto integrando la Basílica en los edificios conventuales preexistentes y el colegio seráfico. Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Arantzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 471.
- 6,7 (Adjunta a la imagen).
- 8 Anteproyecto, 1950. Planta basilical detallando la escalera de entrada y una vista del conjunto. Revista Nacional de Arquitectura. Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Arantzazu. Año X, nº 107, noviembre de 1950. Pág. 469.
- 9 (Adjunta a la imagen).
- 10,11 Maqueta del santuario de Arantzazu durante la celebración de una exposición, fotografías realizadas en 1953. Maqueta que representa el anteproyecto arquitectónico de 1950.
- 12 (Adjunta a la imagen).
- 13 (Adjunta a la imagen).

0.2. ANTEPROYECTO, 1950

- 16,17,18, (Adjunta a la imagen).
- 19 Anteproyecto, 1950. Ábside cubierto por parte de los ochenta escudos de los municipios gipuzcoanos.

- 1951

0.3. DE LA ARQUITECTURA A LA ESCULTURA. EVOLUCIÓN DEL PROYECTO Y DETERMINACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPARÁ LA ESCULTURA

- 20 (Adjunta a la imagen).
- 21 Dibujo de la fachada, ca. 1951. Coincide formalmente con el plano del proyecto nº 77 que se describe a continuación.
- 22 (Adjunta a la imagen).

- 1952

- 23,26 Ca. 1952. Maqueta arquitectónica con la Basílica de nueva construcción, y aparece a la derecha el edificio ya existente del convento. Señalar que en la maqueta el convento aparece reducido, es decir, sin la primera crujía, lo que permite que el arranque y la torre izquierda de la fachada se vea completamente. En ambas fotos todos los elementos son idénticos exceptuando la terminación del ábside; en la primera aparece con forma cónica; en la segunda imagen presenta forma circular y superposición de arcos de medio punto –cercano al anteproyecto–.

- 1953

- 24 (Adjunta a la imagen)
- 25 Proyecto arquitectónico, 1953. Alzado lateral. En ambos planos se aprecian los brazos del crucero con la forma de las vidrieras que realizará el P. Álvarez de Eulate y la terminación del ábside, que en este momento se dibuja con forma cónica. Señalar que la forma orgánica de los relieves hundidos de la fachada planteados por Oteiza coincide con la forma de las vidrieras que desarrolla P. Xabier Álvarez de Eulate.
- 27 (Adjunta a la imagen)

0.4. CONSTRUCCIÓN DEL MURO DE LA FACHADA

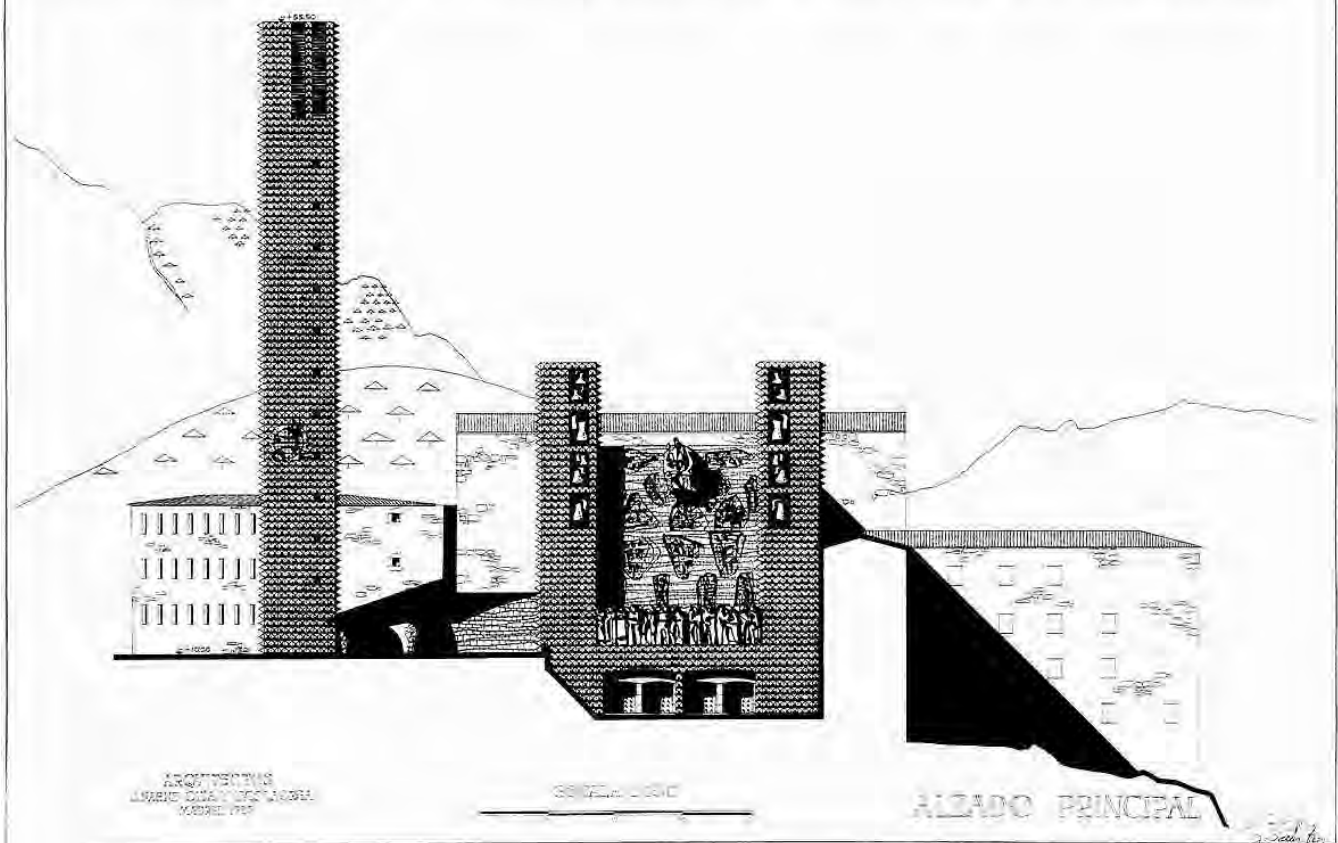
- 28 Construcción de la Nueva Basílica donde apreciamos restos de la arquitectura precedente. Fecha manuscrita en el reverso el 17 de octubre de 1951. Con sello de la Revista Aránzazu.
- 29 Instalación de las primeras puntas de diamante de la torre campanil.
- 30 En primer término la planta y parte de las construcciones precedentes. Construcción de la torre derecha de la fachada. La fotografía apareció publicada en la Revista Aránzazu, XXXIII, nº 331. Fascículos 8-9, agosto-septiembre de 1952. Pág. 221.
- 31 La torre derecha de la fachada sigue ascendiendo. En primer término y a la izquierda el tejado del convento. Fecha manuscrita en el anverso: 2 de agosto de 1952.
- 32 Fecha manuscrita en el anverso: 2 de agosto de 1952.
- 33,34 Cubierta de la nave central a dos aguas por el exterior. En la fachada se aprecian las dovelas del dintel de las puertas de entrada a la Basílica. Fecha manuscrita en el anverso: 13 de noviembre de 1952. La fotografía apareció publicada en la Revista Aránzazu, año, nº 333. Fascículos, de 1952. Pág. 360.
- 35,36,37 Plano con el dintel de las puertas de entrada y el espacio que ocupará el Friso de los apóstoles, vemos que en la torre derecha se ha dejado un hueco de 5 puntas de diamante. Fecha manuscrita en el anverso: 13 de noviembre de 1952. La fotografía apareció publicada en la Revista Aránzazu, año, nº 333. Fascículos, de 1952. Pág. 361.
- 38 (Adjunta a la imagen).
- 39,40 Trabajos en la fachada. Ascenso de las dos torres de la fachada. Manuscrito en el reverso: "Aránzazu 1953, XII, contraportada. Fot. Alberto Fernández que hizo un fotomontaje (8-XI-54)". Sello de la Revista Aránzazu en el reverso.

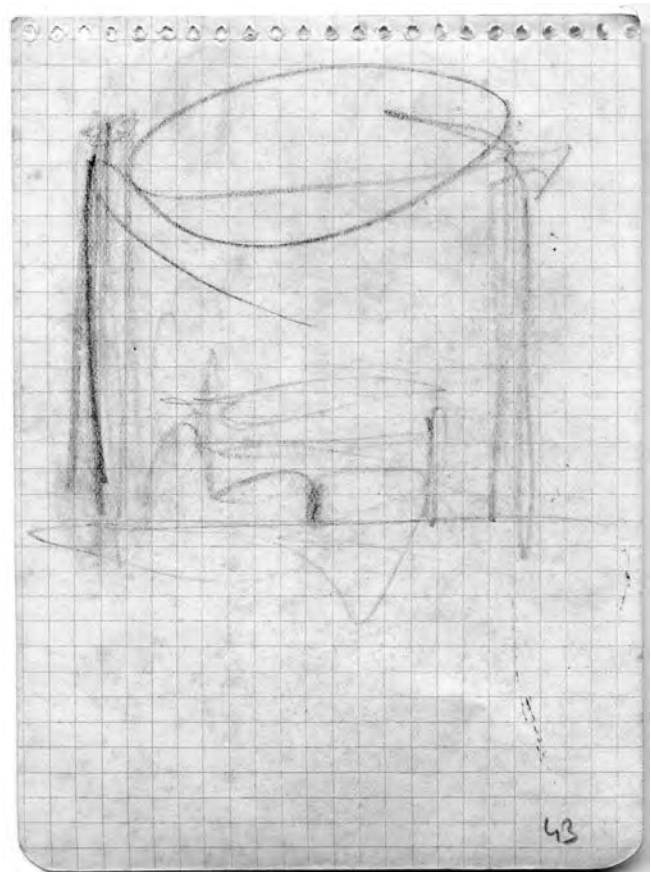
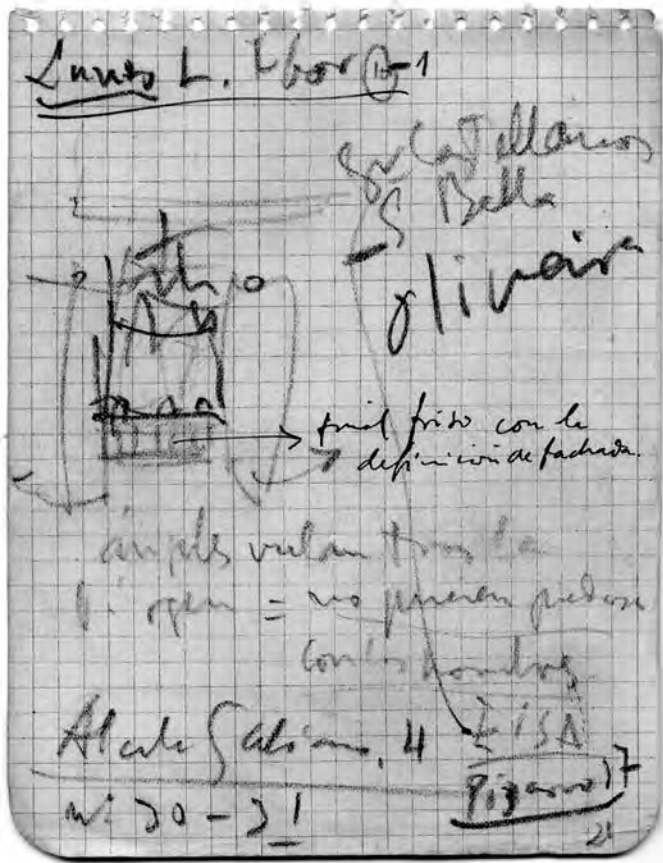
- 41 Manuscrito por el anverso: 20 de abril de 1954.
- 42 Fachada con las dos torres y sobre el dintel de las puertas ya se han levantado las cuatro filas de puntas de diamante. Se ha realizado el solado donde se ubicará el Friso de los apóstoles. Se inicia el cerramiento del muro de la fachada.
- 43 Finaliza la construcción de las dos torres, cada una con cuatro ventanas para campanas y continúa el cerramiento del muro de la fachada.
- 44 Detalle de la fotografía anterior con las dos torres terminadas. A la izquierda el edificio del convento, que tras derribar su primera crujía permite ver por completo la torre izquierda de la fachada.
- 45 Continúa el cerramiento del muro de la fachada. Se aprecian en el muro y por encima del espacio que ocuparía el apostolario ocho pequeñas ventanas.
- 46 Fachada completa con los hierros de anclaje destinados a la imagen de la Virgen.
- 47 Torre derecha de la fachada. A la izquierda el edificio del colegio seráfico.
- 48 Vista por encima del colegio seráfico. Fechada ya construida y terminación del ábside y de la torre campanil. Sellada por el reverso: "2 SEP.1954".
- 49,50 Las dos torres de la fachada vistas desde atrás, y a la derecha la fachada del colegio seráfico. Manuscrito por el reverso "Foto Hernández 8-IX-54", y sello de la Revista Aránzazu.
- 51 Las dos torres de la fachada vistas desde atrás y la torre campanil en primer término.
- 52 Vista del conjunto desde el ábside. Se aprecian sin finalizar la linterna del ábside y al torre campanil.
- 53 Se aprecia a la derecha de la imagen el Colegio Seráfico, abierto en 1922 y destinado a los adolescentes aspirantes a la Orden franciscana, y que fue derruido en 1982. Oteiza, alegó en varios documentos por su derribo y por recuperar ese espacio frente a la fachada de la Basílica.
- 54 Vista posterior del conjunto.

1. ARQUITECTURA DEFINIDA Y AVANCES PARA LA ESTATUARIA

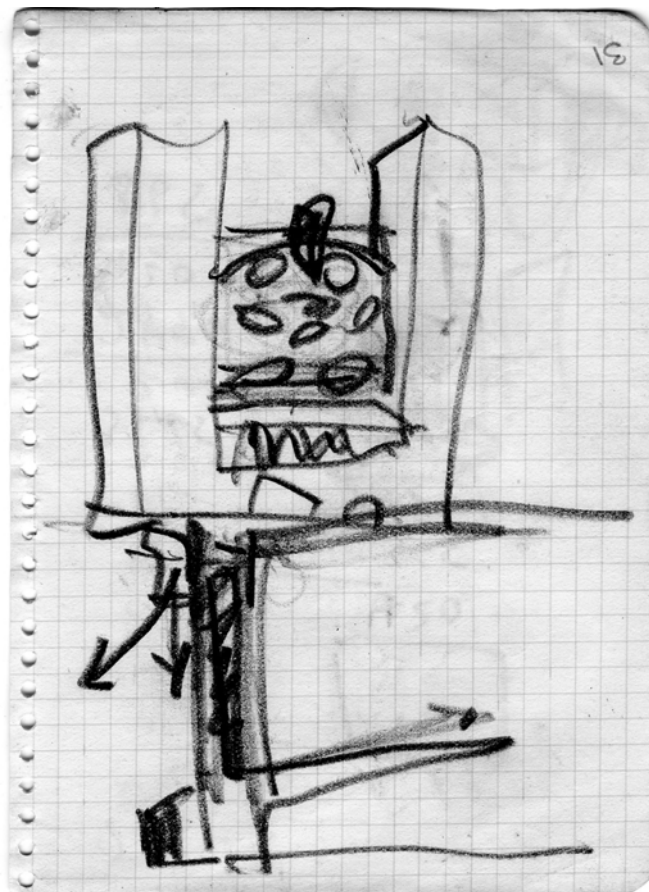
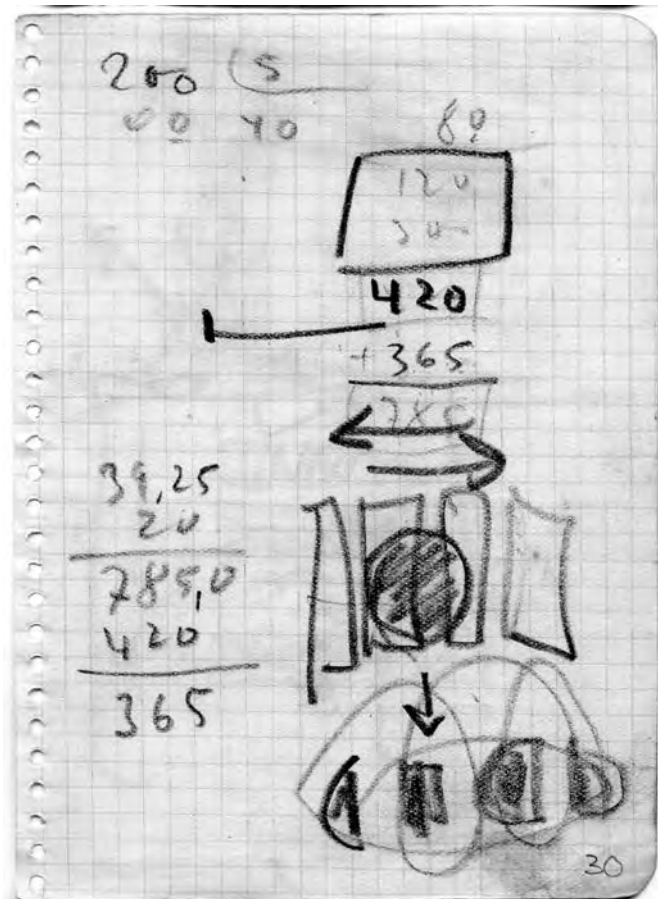
1.1. EL MURO	54
1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN. PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO	62
1.1.1.1. Ángeles-espino y primeros relieves, 1952-53	62
1.1.1.2. Relieves al interior, 1953	70
1.1.1.3. Relieves rehundidos, 1952-1953	78
- Serie A. Planteamientos de relieve nº 01, 02 y 03	79
- Serie B. Planteamientos de relieve nº 04 y 05	81
- Definición de la estructura	82
- Serie C. Planteamientos de relieve nº 06 y 07	85
- Serie D. Planteamientos de relieve nº 08, 09, 10 y 11	88
1.1.2. IMAGEN DE LA VIRGEN	
1.1.2.1. Antecedentes escultóricos. Selección del escultor, 1951	96
- Imagen de Santiago	96
- Primera Andramari	101
1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico	106
- Andramari románica, 1952-1953	106
- Andramari de Oiza, 1952-1953	114
- Andramari maternidad, 1952-1955	122
- Andramari, 1953	126
1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico	132
- Asunción - Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952	132
- Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953	140
1.1.2.4. Piedad. Proceso conceptual, formal e iconográfico	146
- Piedad - Primera piedad, 1952	146
- Piedad - Primeros estudios, 1952-1955	152
- Piedad - Estudios en chapa metálica, 1955-1959	159
1.2. FRISO DE LOS APÓSTOLES	
1.2.1. APOSTOLARIO. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO	166
1.2.1.1. De las figuras individuales	166
1.2.1.2. Relación entre las figuras	176
1.2.1.3 Estudios para las cabezas.	192
1.2.2. PROCESO HASTA EL MODELO DEFINITIVO	198
1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO	210
1.2.4. MATERIALIZACIÓN DEL MODELO. INICIO DEL PROCESO DE TALLA	232

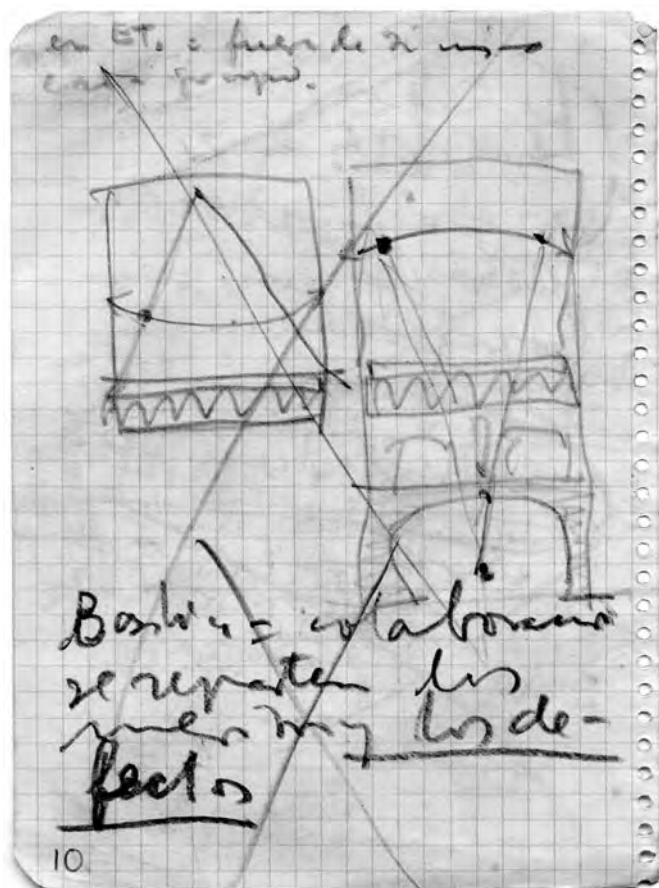
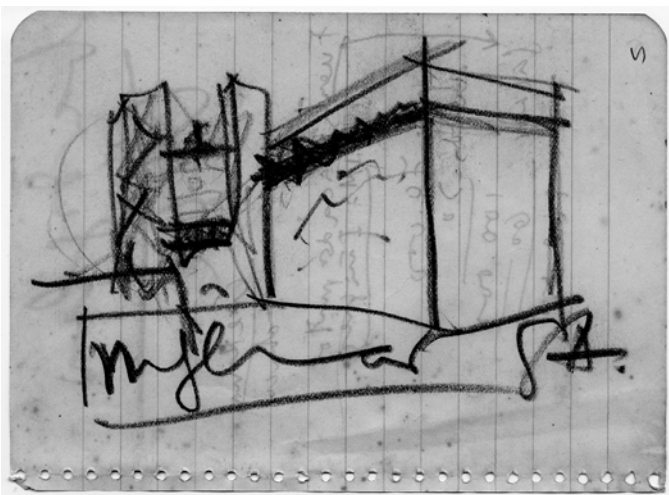
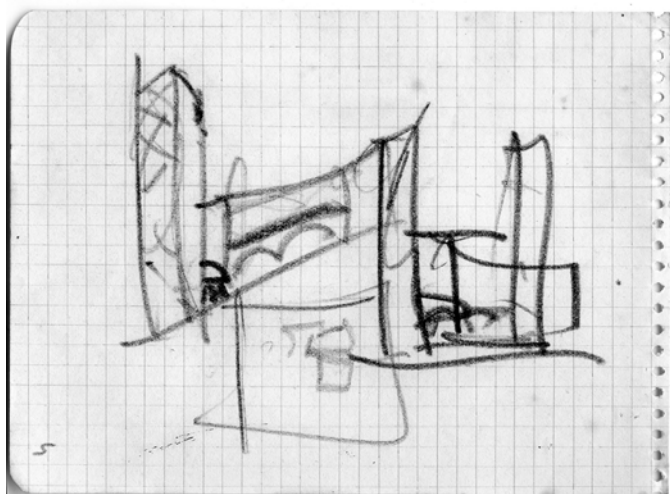
PROYECTO PARA LA NUEVA BASÍLICA A NTRA. SRA. DE ARÁNZAZU





“final Friso con la definición de fachada”, “ángeles vuelan tras la Virgen= no quieren quedarse con los hombres”.





"En ET. [Espacio-Tiempo]= fuera de sí mismo, cada grupo".

"Basílica=colaboración, se reparten los méritos y los defectos".

6

Dibujo del conjunto de la Basílica donde se incide en la importancia de que aparezca la fachada simétrica y completa. El edificio del convento ocultaría parte de la torre derecha de la fachada hasta que a finales de 1952 el P. Lete les confirma a los arquitectos que han decidido que se puede retirar del convento la primera crujía, dejando totalmente despejada la fachada de la nueva Basílica. Aparece anotado: Ingemar, S.A., el nombre de la empresa que suministrará la piedra de Marquina para la estatuaria.

NOTAS

- 0 Proyecto arquitectónico, 1953. Alzado principal, plano nº 138. La fachada se ha simplificado considerablemente, destacando la eliminación de la doble arquería en la parte superior de la fachada.
La fachada coincide con el planteamiento de relieve nº 11. La Andramari sigue las mismas características; con el niño situado en su brazo derecho y la makila (palo de los dantzaris) en el derecho, situándola en lo alto del muro. El Friso adquiere mayor altura, y las figuras ya no están tan individualizadas, sino formando parejas. En el Friso aparecen dibujadas trece figuras, al menos doce claramente y la primera de la izquierda semi-oculta.
- 1,2 Friso con 13 apóstoles a escala 1:33. Yeso.
También realiza 13 figuras en el friso conservado en Colección Museo Oteiza LT01987.
El escultor fotografía las distintas variaciones del conjunto de la estatuaría insertas en una maqueta arquitectónica de la fachada. Las fotografías conservadas de esta maqueta presentan distintos planteamientos de relieve y en ocasiones varía la imagen de la Virgen.
- 3 Cálculo de dimensiones y escalas para la estatuaría de la fachada. Dibujos señalando la activación del espacio en el conjunto de la fachada.
Conjunto de la fachada visto de frente y de perfil. En el primero dibuja las formas orgánicas de los relieves hundidos dentro de una forma circular, y la fachada aparece ya limpia de arcos y otros elementos. En el dibujo inferior, vemos una vista lateral de la fachada y las líneas de fuerza creadas por el espacio que genera la estatuaría y la arquitectura.
- 4 Dibujo de la fachada realizado ca. 1951. Oteiza ha dibujado sobre el Friso de los apóstoles los tres arcos de medio punto, y en la parte alta de la fachada, la doble arquería y las cruces centrales.
- 5 Dos dibujos donde estudia el conjunto de la fachada y la activación del espacio en el Friso y en el muro frontal.
- 6,7 (Adjunta a la imagen).

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO





2	3
4	5
6	7

2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1508. Yeso.
7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1497. Yeso.
7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1504. Yeso.
7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 399. Yeso.

7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1495. Yeso.
7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1500. Yeso.
7x8x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.



- 8 Taller de Oteiza en Arantzazu, 1953-1954. Se observan estudios para tres proyectos; la fachada de Arantzazu, el Colegio Apostólico de Arcas Reales de Valladolid y la Cámara de Comercio de Córdoba.

Sabemos que Oteiza leyó y subrayó en el libro del P. Adrián de Lizarralde, Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu. Oñati, Editorial Aránzazu, 1950, pp. XLII y XLIII, lo escrito en 1690 por el P. Juan de Luzuriaga en su libro *Paraninfo celeste: historia de la mystica zarza, milagrosa imagen y prodigioso Santuario de Aranzazu* [...] donde traza similitudes entre la visión de Moisés en el monte Horeb de la zarza que ardía y no se consumía y la del pastor Rodrigo de Balzátegui que llamado por el sonido de una campana encontró la imagen de la Virgen entre una zarza de espinos.

En este contexto Oteiza desarrolla al inicio para representar el tema de la Asunción unos relieves en los que se confunden ambas ideas; llamas y espinos.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



9

9 Colección Museo Oteiza CE 1205. Yeso. 8x9x3,5cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

10

10 Colección Museo Oteiza CE 1222. Yeso. 7,5x8x2cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

11

11 Colección Museo Oteiza CE 1221. Yeso. 5,5x8x2cm.. 1951. Foto: Luis Prieto.



12	13
14	15

12 Colección Museo Oteiza CE 1202. Yeso. 12x11,5x5cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

13 Colección Museo Oteiza CE 711. Yeso. 18x10x5cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

14 Colección Museo Oteiza CE 1204. Yeso. 9x9x7cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

15 Colección Museo Oteiza CE 1203. Yeso. 11x10x4cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

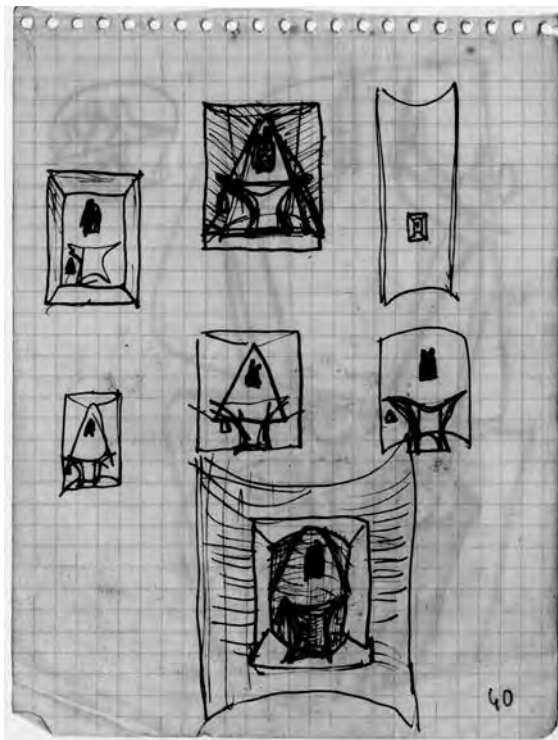
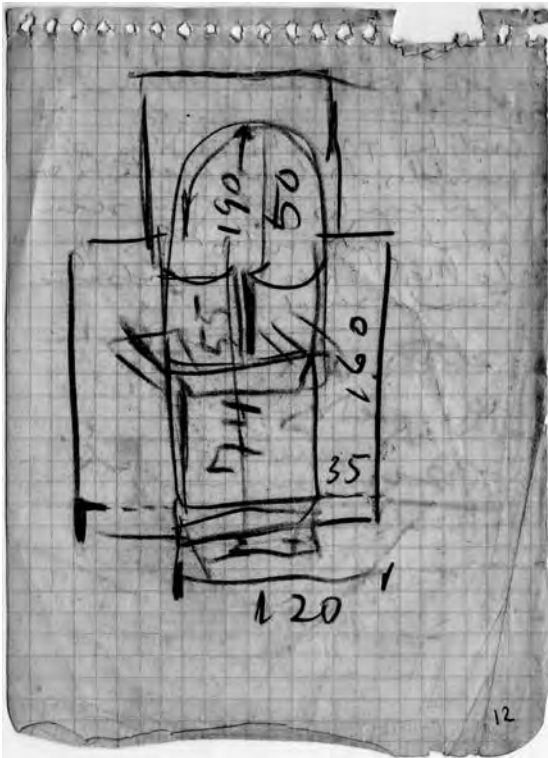
- 8 (Adjunta a la imagen).
- 9 Asunción de la Virgen acompañada por dos ángeles y rodeada por llamas o espinos.
- 10,11 Dos relieves en los que representa la imagen de la Asunción de la Virgen elevada por ángeles.
- 12,13 En este relieve se mezclan varias temáticas, por un lado, la imagen de la Asunción de la Virgen rodeada de espinos o llamas, y por otro, extrapolaciones hacia el tema de Elías en su carro de fuego o Savonarola entre las llamas.
- 14,15 De la imagen de la Asunción permanece sólo el espacio vacío y las llamas o espinos que la rodeaban, y en el centro sitúa la cruz, como símbolo del cristianismo. Esta misma idea, la planteó también ante el friso de los apóstoles, situando en el centro del friso un espacio vacío y una cruz metálica (ver 1.2. FRISO DE LOS APÓSTOLES 1.2.1.2. Relación entre las figuras. Figuras 2 y 3, p 172.) Ambos relieves, podrían ser también extrapolaciones de los temas citados anteriormente.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



16 | 17

1 Maqueta del ábside proyectado por Carlos Pascual de Lara. Foto: EMM.
2 (Detalle).



18 | 19

20 | 21

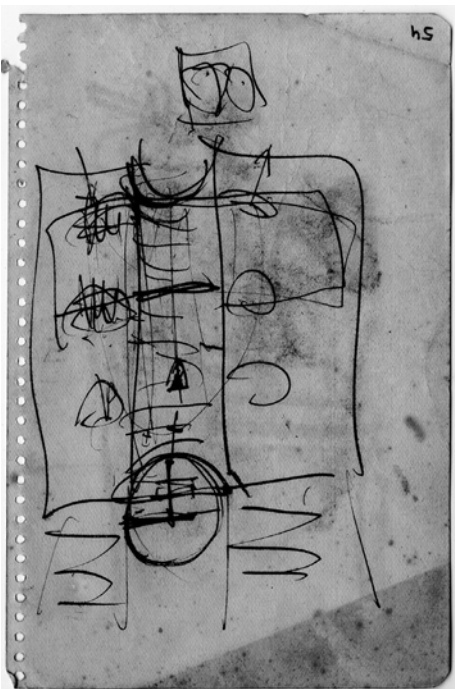
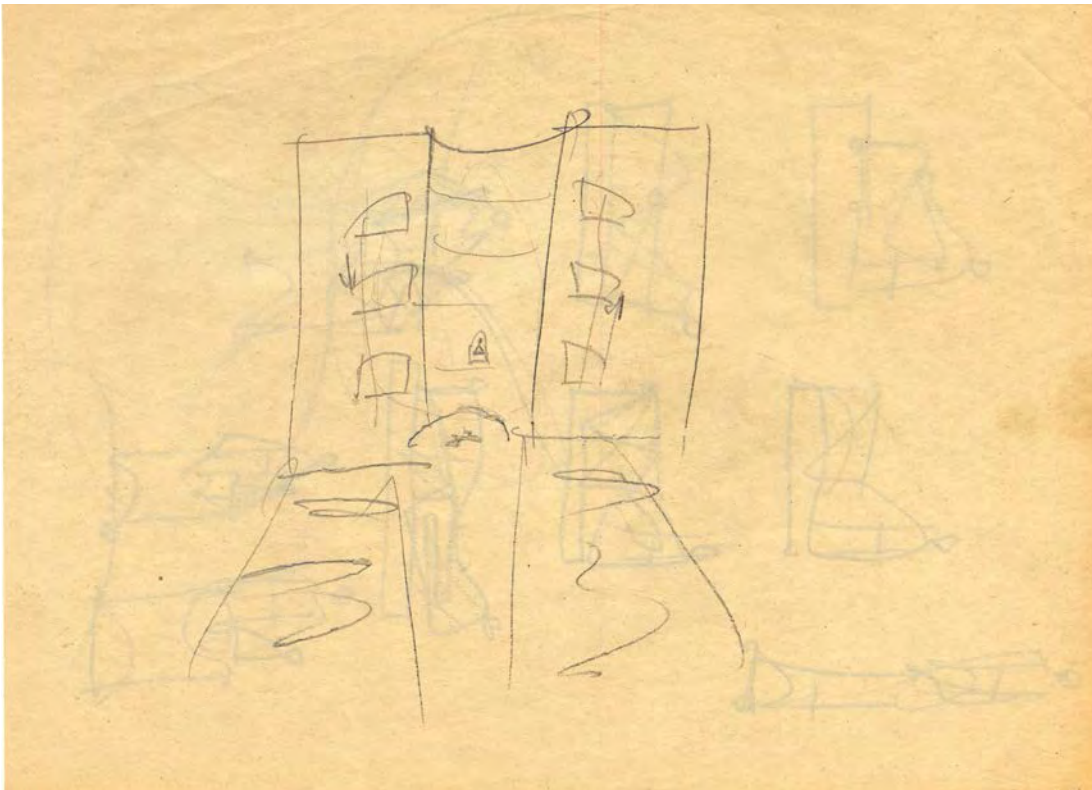
3 Archivo Museo Oteiza FD-16333_12.

4 Archivo Museo Oteiza FD-16333_5.

5 Archivo Museo Oteiza FD-16333_38.

6 Archivo Museo Oteiza FD-16333_40.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO

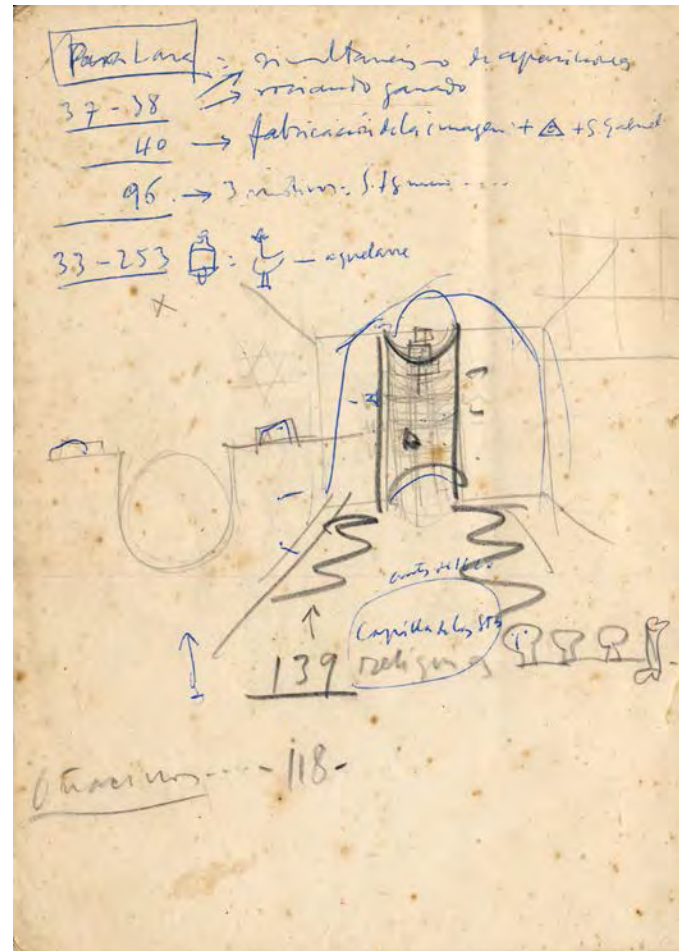
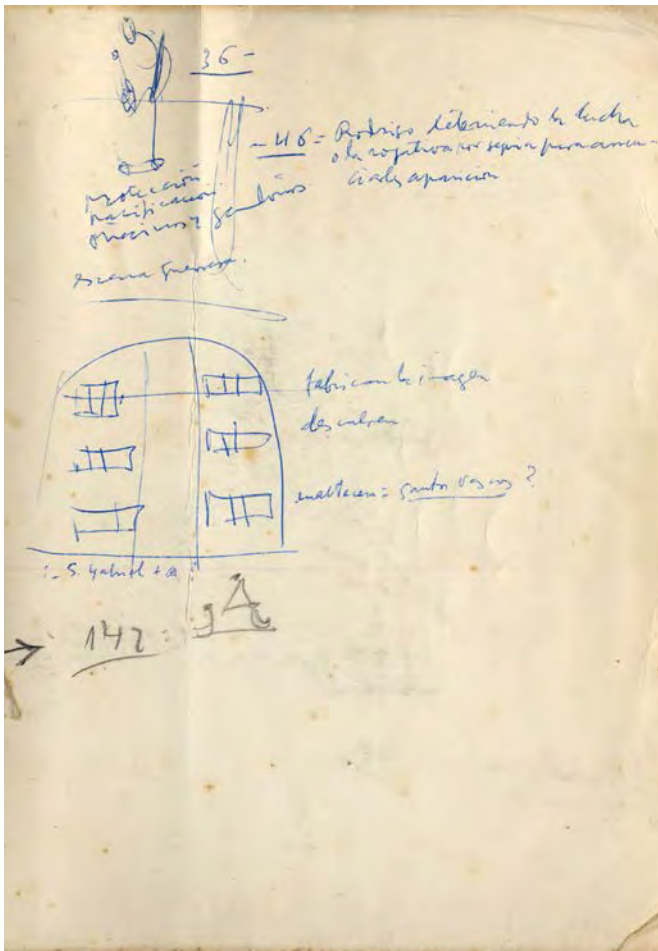


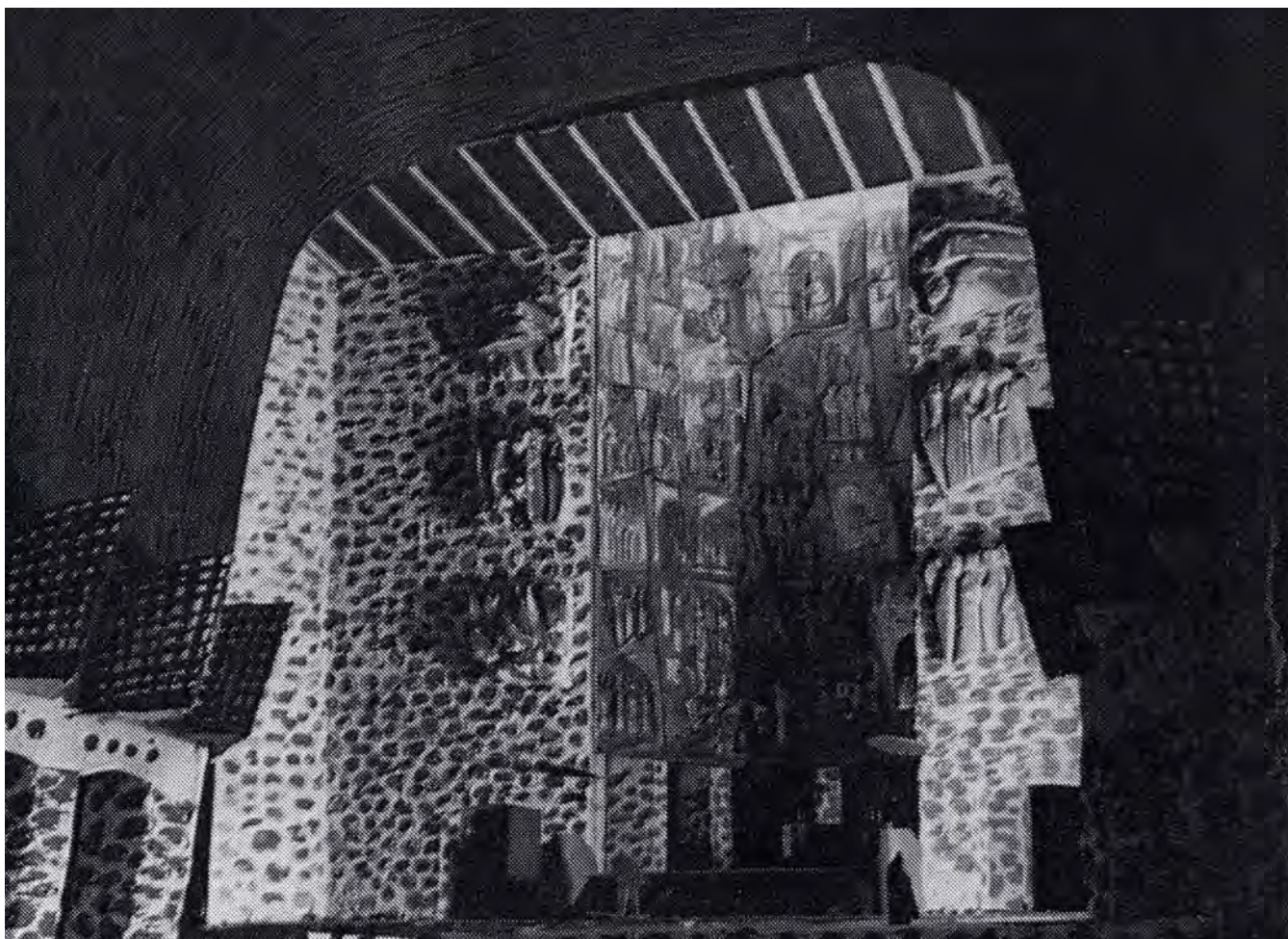
22

22 Archivo Museo Oteiza DI 402b.

23

23 Archivo Museo Oteiza FD 16310.





26

La imagen apareció publicada por primera vez en 1967 en: Fullaondo, Juan Daniel (ed.), Revista Forma Nueva, nº16, mayo 1967, p. 32.

Se trata de un montaje fotográfico en el que localizada su estatuaria en el interior de la Basílica, aparece la maqueta del ábside con la pintura mural proyectada por Carlos Pascual de Lara y tres relieves a cada lado del presbiterio de Oteiza.

NOTAS

- 16,17 Maqueta de Carlos Pascual de Lara con la pintura mural destinada al ábside de Arantzazu, 1952. La prohibición de 1955 afectó a su proyecto pictórico, al de Néstor Basterretxea para la cripta y a la estatuaría de Oteiza.
- 18,19,20,21,
22,23 En el borrador de contrato que detalla el encargo de las obras a Oteiza, fechado el 12 de septiembre de 1953 se indica: “Realización de seis grupos de figuras en el interior del Santuario, en el muro de fondo de crucero y ambos lados del presbiterio”.
Dibujos localizados en dos libretas distintas en los que el escultor analiza la forma semicilíndrica del ábside, sus dimensiones, la imagen de la Virgen de Arantzazu en el centro del ábside y otros elementos litúrgicos.
- 24,25 Dibujos en los que el escultor sitúa en los laterales del presbiterio tres espacios para relieves, y analiza la activación del espacio circundante.
Páginas de respeto al final del libro del P. Adrián de Lizarralde, Historia de la Virgen y del Santuario de Arantzazu. Oñati, Editorial Arantzazu, 1950. La documentación confirma que Oteiza lo consultó para sus estudios de Arantzazu, y presenta numerosos subrayados, comentarios y varios dibujos. Actualmente se conserva en el Archivo Museo Oteiza FB-494.
Dibuja una vista cenital y frontal del ábside y los dos lados del presbiterio, anotando las páginas y algunos de los temas que le interesan del libro y de los que plantea para estos relieves.
- 26 (Adjunta a la imagen).

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



El pastor
arrodillado
ante la imagen
de la Virgen

La tristeza
(Una mujer con
el hijo apretado
en los brazos)

Luchas entre Oñacinos y Gamboinos que
apaciguó la Virgen de Arantzazu



27	28
29	30

27 Planteamiento nº 1.Obra: Yeso. 35,8x35,4x2cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 6255.

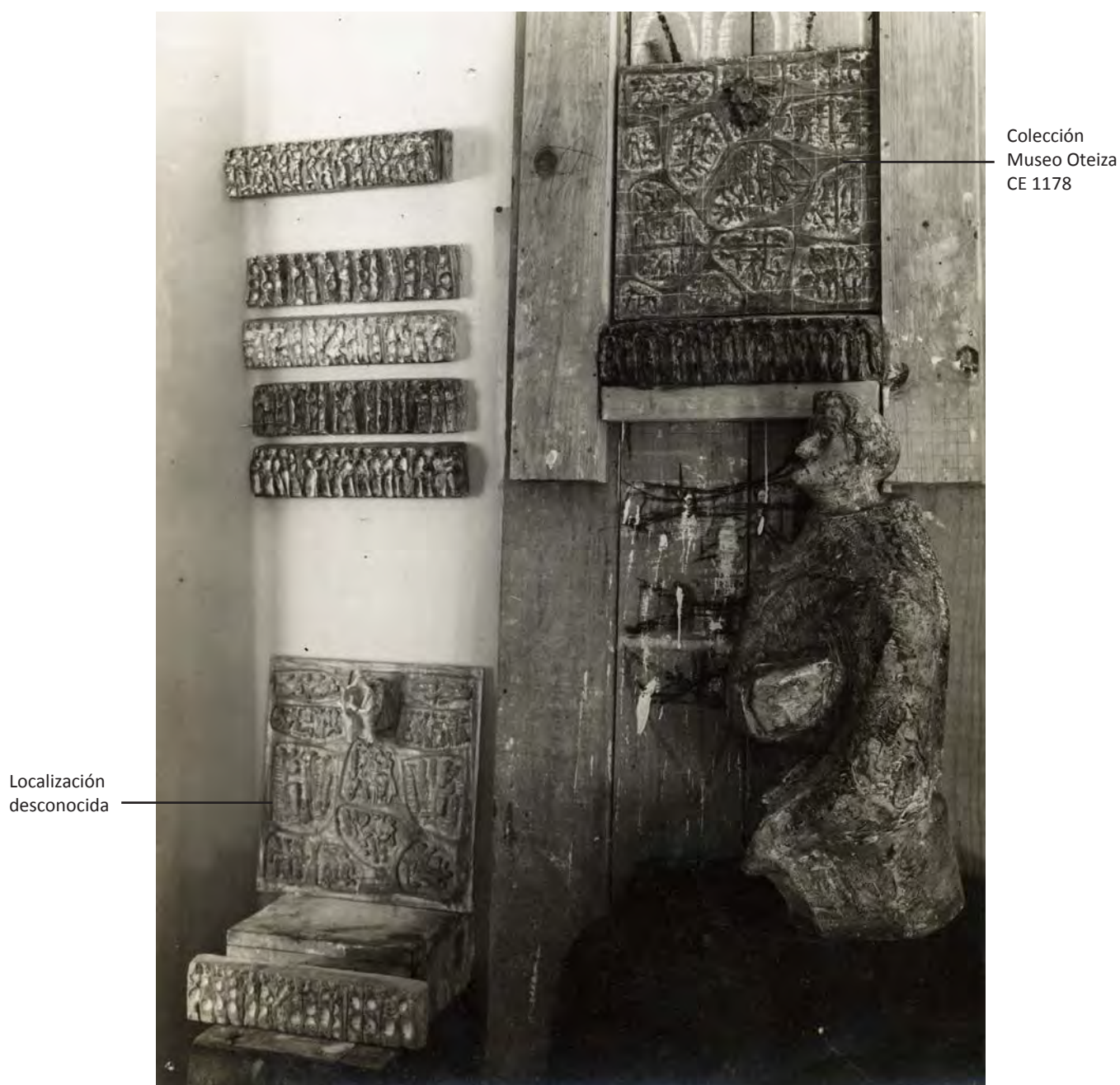
28 Obra: Colección Museo Oteiza CE 64. Yeso. 10x10x2,5cm. 1952,53. Foto: Luis Prieto.

29 Planteamiento nº 2. Obra: Yeso. Dimensiones aproximadas 35,8x35,4x2 cm. Localización desconocida. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 3364.

30 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1220. Yeso. 4,5x6,5x2,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.



1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



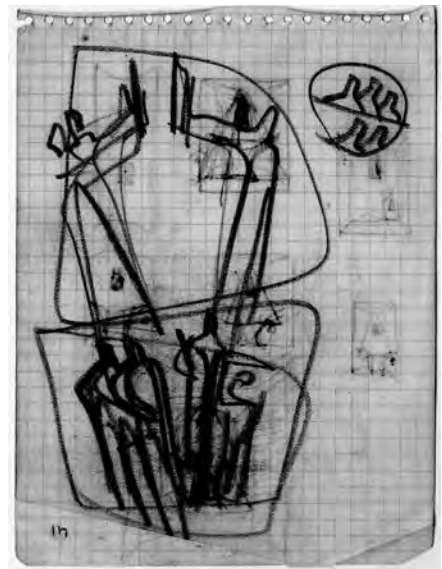
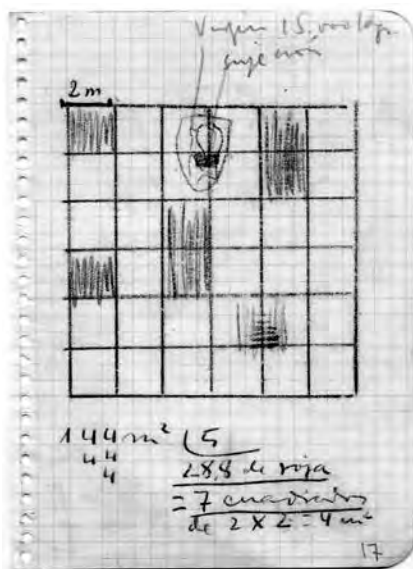


33 | 34

33 Planteamiento nº 4. (detalle foto nº 6) Obra: Yeso patinado. 35,8x35,4x2cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53.

34 Planteamiento nº 5. (detalle foto nº 6) Obra: Yeso patinado. 35,8x35,4x2cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



35	36
37	38
	39

35 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1916. Yeso. 15,9x14,7x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
36,37,38,39 Archivo Museo Oteiza FD 16265_06, 16261_17, 16265_05,16300_41.

- 36 Plasma el conjunto de dieciséis relieves dispuestos los seis centrales dentro de un círculo, a la vez, dibuja un hiperboloide, cuyas asíntotas tocan el contorno de dos relieves centrales y de los relieves laterales situados en las esquinas. Los dos relieves centrales se unen entre ellos mediante flechas para acentuar la conexión de unos temas con otros y anota la palabra “cine”; efectivamente con esa idea de secuencia de una historia.
“zonas de contraria dirección y distinta amplitud [...]”.
La superposición de las dos figuras geométricas opuestas, el círculo y la hipérbola, que rigen la distribución de los relieves, producen la expresión simultánea de estabilidad y desequilibrio (se cierran o guardan y se abren o desprenden) en una inmovilidad dinámica que conviene al tema y la arquitectura”.
- 37 Paño de la fachada dividido mediante una cuadrícula de 2 x 2 metros, haciendo un total de 12 x 12 metros. Centrada y en lo alto del muro sitúa la imagen de la Virgen con el niño en su brazo derecho, indicando Virgen 15.000 Kg. sujección, y diferentes cálculos.
- 38, 39 Detalla la escena y dibuja esquemáticamente otros dos relieves. De nuevo, mediante flechas relaciona unos con otros y vuelve a señalar la palabra “cine”. El último de los dibujos detalla dos de los relieves, concretamente los situados en las posiciones 2b y 4d, (se incluye un gráfico de las posiciones de los relieves en el Tomo I, capítulo 4).



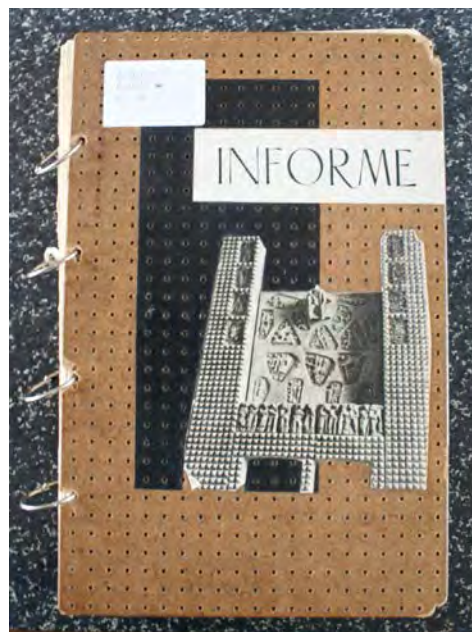


41	42
----	----

41 Planteamiento nº7. Obra: 35,8x35,4x2cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53. Foto: Coleccion particular, Bilbao.

42 Planteamiento nº7. (Otra vista). Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21351.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



43

44

43 Planteamiento nº 7. Obra: Colección Museo Oteiza CE 798. 35,8x35,4x2cm. 1952-53.
44 Archivo Arantzazu. Arm. 5 Balda 6.- numero 6. Informe de los artistas.

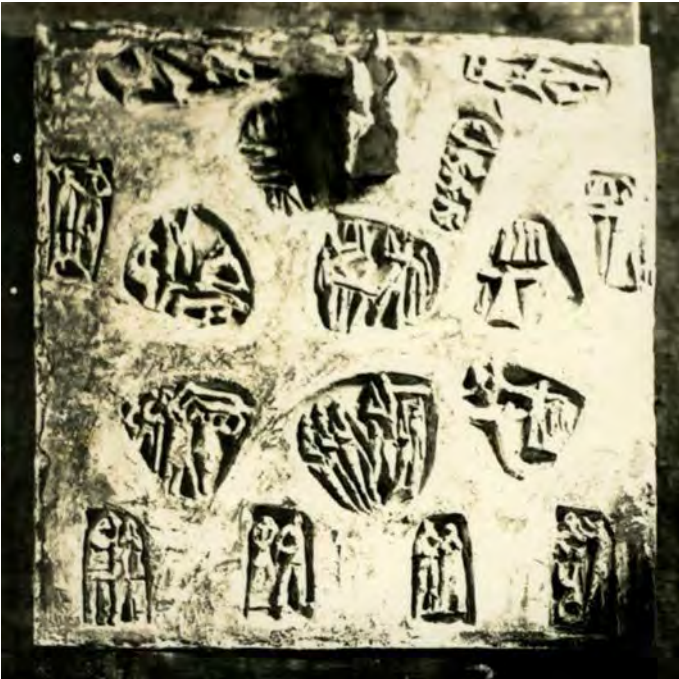
43,44

En el libro de Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 266, aparece con el siguiente pie de foto:
“un planteamiento geométrico de ocupación del Muro con temas vascos, aquí ya seleccionados pero tocados en abstracto. Resultarían necesarios para la ulterior desocupación activa del Muro (Los utilicé en mi *Androcanto* de protesta). En lo alto el lugar para una imagen de la Virgen”.

Trata de igual modo la representación que en el relieve anterior, pero define una estructura mucho más clara, que se articula con dieciséis relieves hundidos. El planteamiento nº 07 fue el más significativo para Oteiza de lo que estaba buscando. En 1954 lo inserta como portada para el informe que los artistas envían a la Comisión Diocesana de Arte Sacro en Italia, así como para ilustrar su poemario *Androcanto y sigo*. Como veremos, los cuatro siguientes planteamientos, son estudios de mayor formato en los que realiza pruebas formales para definir la representación de los temas y el tratamiento escultórico del relieve en relación al plano mural.

Yeso. Colección Museo Oteiza CE0798. 35,8 x 35,4 x 2 cm. 1952.

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



45	46
47	48

45 Planteamiento nº 8. Obra: 60x60x3cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13471.

46 Planteamiento nº 8. Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13602.

47 Planteamiento nº 8. Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21353.

48 Fragmentos localizados del planteamiento nº 8. Colección Particular Bilbao (1). Colección Santuario de Aranzazu, Oñati (2), Colección Museo Oteiza CE 1775.



1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN.
PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO



50

50 Planteamiento nº 10. Obra: 60x60x3cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13470.

51

51 Planteamiento nº 10. Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21350.

52

52 Fragmentos localizados del planteamiento nº 10. Obra: Colección Santuario de Arantzazu, Oñati y Colección particular, Zarautz.



53

53 Planteamiento nº 11. Obra: 60x60x3cm. aprox. Localización desconocida, 1952-53. Foto: Archivo Arantzazu A-31-16.

54

54 Planteamiento nº 11 (Detalle).

55

55 Fragmentos localizados del planteamiento nº 11. Obra: Colección Santuario de Arantzazu, Oñati y Colección particular, Zarautz.

NOTAS

SERIE A. PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 01, 02 Y 03

- 27 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 01**
El conjunto de la estatuaría se inserta dentro de una maqueta arquitectónica. Sobre un muro plano sitúa centrada y en la parte superior de la fachada, pero todavía no posicionada en lo más alto, la imagen de una Andramari; con el niño en su brazo derecho y la makila o palo de los dantzaris en el izquierdo. Tres alcorelieves completan la fachada. El friso de los apóstoles que ha fotografiado, presenta 13 figuras, ordenadas en grupos, casi siempre parejas, produciéndose líneas verticales o interrupciones entre las figuras.
Yeso. Escala 1:33. Dimensiones cercanas a: 35,8 x 35,4 x 2 cm.
- 28 Alcorelieve situado en el planteamiento nº 01, en el centro de la fachada y sobre el friso de los apóstoles. En él traza una línea divisora en dos pisos, en el que a modo de las calles de un retablo sitúa figuras, generalmente en pareja.
Yeso. Colección Museo Oteiza CE01960. 12,7 x 12,9 x 3,5 cm. 1952.
- 29 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 02**
Sobre la misma maqueta arquitectónica y con el mismo friso de los apóstoles que en los dos planteamientos anteriores, combina tres alcorelieves con nueve relieves hundidos. Andramari es la misma que en el planteamiento de relieve anterior. La posible temática de los alcorelieves se especifica en el texto. Los nueve relieves hundidos presentan formas orgánicas y comienzan ya a estructurarse en torno a un círculo que forman los cuatro centrales.
Yeso. Escala 1:33. Dimensiones cercanas a: 35,8 x 35,4 x 2 cm.
- 30 Alcorelieve que se sitúa centrado en la parte baja del planteamiento nº 02. Representa a dos ángeles que están colocando la imagen de la Virgen de Arantzazu en el espino.
Yeso. Colección Museo Oteiza CE01220. 4,5 x 6,5 x 2,5 cm. 1952.
- 31 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 03**
El conjunto de la estatuaría se inserta dentro de una maqueta arquitectónica y se mantiene el mismo friso de los apóstoles que en el planteamiento anterior. Instala una Andramari en la parte superior, y ya bastante elevada. La fachada se articula con cuatro relieves hundidos, el relieve central, de mayor tamaño, presenta un ángel que porta la imagen de la Virgen de Arantzazu para colocarla en el espino. Los dos relieves que se sitúan a cada lado de la Virgen y el inferior, mantiene cierta reminiscencia figurativa pero se acercan a la idea de ángeles-espino.
Yeso. Escala 1:33. Dimensiones cercanas a: 35,8 x 35,4 x 2 cm.

SERIE B. PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 04 Y 05

- 32 Los planteamientos de relieve nº 04 y nº 05 aparecen juntos en esta interesante imagen del taller de Oteiza en Madrid, además de siete estudios para el friso de los apóstoles y la escultura en bulto redondo que Oteiza realizó en 1952 al P. Xabier Álvarez de Eulate.
El relieve que aparece en el ángulo superior derecho está instalando dentro de una estructura de lis listones de madera simulando la fachada.
- 33 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 04**
Probablemente lo realiza en una fecha cercana a junio de 1952. En él desarrolla casi el efecto contrario a la idea de vacío espacial que entendemos en Oteiza. Podríamos hablar casi de horror-vacui, “miedo al vacío”, ya que todo el espacio se encuentra invadido por doce relieves hundidos con formas orgánicas. La Andramari sigue siendo de la misma tipología que veíamos

en los planteamientos anteriores. El friso de los apóstoles es más abstracto que el que había instalado en los planteamientos anteriores.

Yeso. Escala 1:33. Dimensiones cercanas a: 35,8 x 35,4 x 2 cm.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 05

34 Probablemente lo realiza en una fecha cercana a junio de 1952. Trece relieves hundidos con formas orgánicas cubren la fachada, a diferencia del planteamiento anterior determina una red o espacios vacíos sobre la superficie de la fachada que los articulan sobre el plano mural. Define una cuadrícula las losas de piedra de 1 x 1 m. para cubrir los 12 x 12 m. del muro. Se repite la misma tipología de Andramari que en los planteamientos anteriores, y el friso de los apóstoles es uno de los estudios más abstractos de los que se conservan. Todo el conjunto se patina en negro, probablemente para ver el efecto en una piedra oscura.

"[...] Para la Fachada Lo fundamental es que sea sana la parte exterior en una profundidad de 0,30 m. No me parecería mal una fachada uniforme con sillares de 1 metro cuadrado regular. No importaría que fuesen menores pues el relieve tiende a invadir todo el muro. Quizá convendría atender a su ordenación o no. Importante el contacto directo de las piedras [...]"

Yeso patinado en negro. Escala 1:33. Dimensiones cercanas a: 35,8 x 35,4 x 2 cm.

DEFINICIÓN DE LA ESTRUCTURA

35 En el dibujo realiza una cuadrícula de la fachada dividida en losas de 2 x 2 metros. Indica: "Virgen 15.000 Kg. sujeción".

36,37,38,39 (Adjunta a la imagen).

SERIE C. PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 06 y 07

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 06

40,41,42 El conjunto de la estatuaría se inserta dentro de una maqueta arquitectónica. El escultor cubre el paño de la fachada con catorce relieves rehundidos que presentan formas orgánicas, pero creando una separación entre ellos, de tal forma que el plano de la fachada unifica el conjunto. Son relieves abstractos y expresivos, y atienden ya a su idea de representar "ángeles como espinos". La Andramari es el mismo estudio que aparecía en los planteamientos nº 02 y 03. Se mantiene igualmente el mismo friso de los apóstoles que veíamos en los demás planteamientos insertos en la maqueta arquitectónica de la fachada.

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 07

43,44 (Adjunta a la imagen).

SERIE D. PLANTEAMIENTOS DE RELIEVE Nº 08, 09, 10 Y 11

PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 08

45,46,47 Se han localizado varias fotografías de este relieve, en una de ellas instala en lo alto del muro una Andramari, en otra imagen una Asunción. Define 16 relieves hundidos, con la forma y disposición detallada en el dibujo nº 36, y que junto a la temática, se repetirá con pequeñas variaciones en éste y en los cuatro planteamientos siguientes. Estamos ante el relieve más figurativo, que realiza en mayor formato para detallar los temas que se quieren representar y el tratamiento escultórico más adecuado.

Yeso. Escala 1:20. Dimensiones aproximadas 60 x 60 x 3 cm.

- 48 Fragmentos del planteamiento de relieve nº 08.
- 49 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 09**
Se repite la misma disposición y temas que en el planteamiento anterior. En dieciséis formas orgánicas desarrolla distintas temáticas en relieves hundidos. El corte oblicuo en el contorno de estas formas, aísla cada relieve del muro. Detalla sutilmente de forma incisa una cuadrícula con las losas del muro. Oteiza adjunta una fotografía de este planteamiento en el informe que remite a finales de 1954 a la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia para justificar su trabajo escultórico.
Yeso. Escala 1:20. Dimensiones aproximadas 60 x 60 x 3 cm.
- 50,51 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 10**
Oteiza realiza dos fotografías de los planteamientos de relieve nº 08 y nº 10, junto a un estudio de cabeza de apóstol. En el primero de ellos sitúa en lo alto una Andramari, en este caso, una Asunción. Se repite casi exactamente la misma disposición de los 16 relieves, con la misma forma y temática que en los dos planteamientos anteriores. Hay un acusado pronunciamiento del volumen del relieve, creando contrastes entre zonas exteriores más iluminadas e interiores muy oscuras.
Yeso. Escala 1:20. Dimensiones aproximadas 60 x 60 x 3 cm.
- 52 Fragmentos del planteamiento de relieve nº 10. Se aprecian marcas a lápiz que relacionan los relieves y algunos cálculos numéricos en la esquina superior izquierda, en torno a $0,60/8$ y $12/8$, posiblemente son para la escala del planteamiento en función de la dimensión manejada por Oteiza de 12 x 12 m.
- 53,54 **PLANTEAMIENTO DE RELIEVE Nº 11**
Interesante fotografía, donde apreciamos algunos de los estudios realizados por Oteiza en los años cincuenta en el taller de Arantzazu. Al fondo, a la izquierda el estudio definitivo en yeso, del friso de los apóstoles a escala 1:3. En el lado derecho, otro estudio del friso, el inmediatamente anterior al definitivo, modelo en yeso a escala 1:5.
Planteamiento de 16 relieves hundidos con forma y disposición muy similar a los tres planteamientos anteriores, con figuras más esquemáticas y lineales.
- 55 Fragmentos del planteamiento de relieve nº 11.

1. ARQUITECTURA DEFINIDA Y AVANCES PARA LA ESTATUARIA

1.1. EL MURO

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN. PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO

1.1.1.1. Ángeles-espino y primeros relieves, 1952-53

1.1.1.2. Relieves al interior, 1953

1.1.1.3. Relieves rehundidos, 1952-1953

- Serie A. Planteamientos de relieve nº 01, 02 y 03
- Serie B. Planteamientos de relieve nº 04 y 05
- Definición de la estructura
- Serie C. Planteamientos de relieve nº 06 y 07
- Serie D. Planteamientos de relieve nº 08, 09, 10 y 11

1.1.2. IMAGEN DE LA VIRGEN

1.1.2.1. Antecedentes escultóricos. Selección del escultor, 1951

- Imagen de Santiago
- Primera Andramari

1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Andramari románica, 1952-1953
- Andramari de Oiza, 1952-1953
- Andramari maternidad, 1952-1955
- Andramari, 1953

1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Asunción - Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952
- Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953

1.1.2.4. Piedad. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Piedad - Primera piedad, 1952
- Piedad - Primeros estudios, 1952-1955
- Piedad - Estudios en chapa metálica, 1955-1959

1.2. FRISO DE LOS APÓSTOLES

1.2.1. APOSTOLARIO. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO

1.2.1.1. De las figuras individuales

1.2.1.2. Relación entre las figuras

1.2.1.3 Estudios para las cabezas.

1.2.2. PROCESO HASTA EL MODELO DEFINITIVO

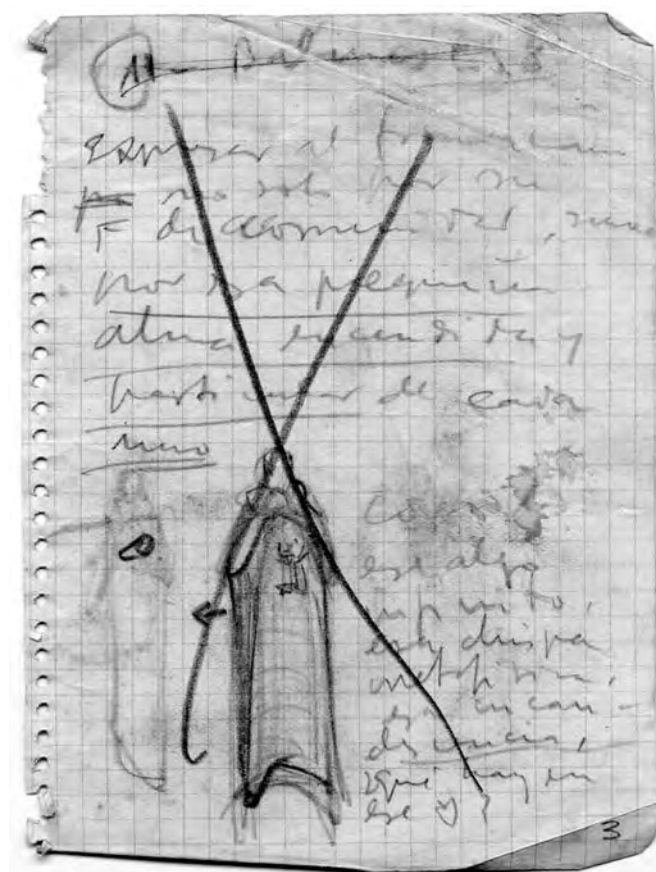
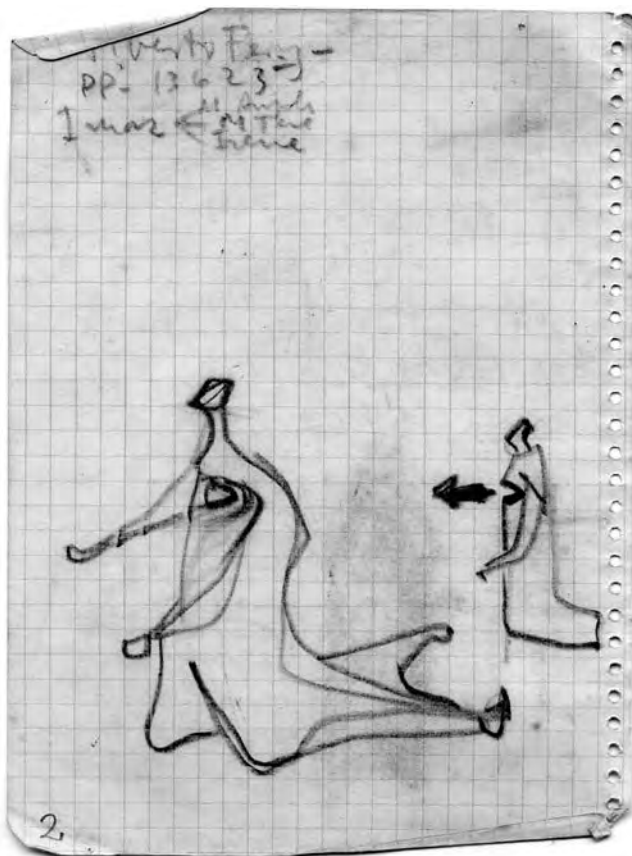
1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO

1.2.4. MATERIALIZACIÓN DEL MODELO. INICIO DEL PROCESO DE TALLA



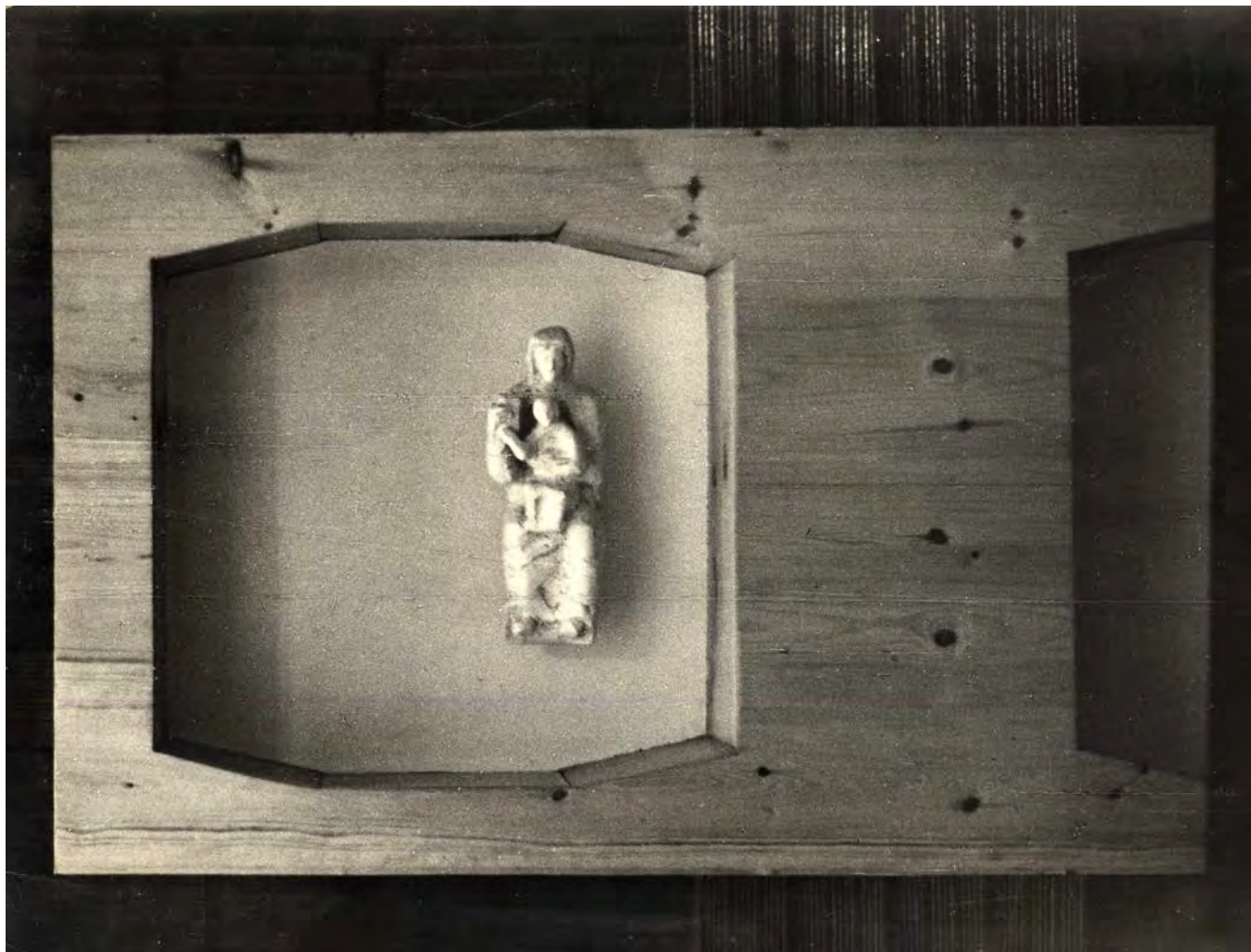






NOTAS

- 1 Por la descripción que detalla el escultor en los documentos citados ésta sería la primera versión, con la concha en su capa y la imagen del caballo en sus manos.
- 2 Imagen más clásica de Santiago con la capa y la concha sobre ella. Hay un especial interés en detallar la posición de las manos buscando “el camino expresivo de sus manos vacías”.
- 3 “Hice otro boceto con la mano señalándose al corazón: parentesco con Cristo (invitación, como Patrón de España, a la conquista interior de nuestra vida espiritual, etc.) [...]”.
- 4 “Ahora está Santiago sin nada en la mano: nos imaginamos a nosotros mismos construyendo un mundo, dándolo todo y hasta destruyéndonos mutuamente. Una mano en la que podríamos poner cualquier signo, pero que no podemos llenarla toda de Dios y que quizá está hoy, trágicamente vacía”.
- 5 “Expresar al franciscano no sólo por su F [fuerza] de comunicar, sino por esa pequeña alma encendida y particular de cada uno. Como ese algo infinito esa chispa metafísica esa incandescencia, ¿qué hay en ese corazón?”.





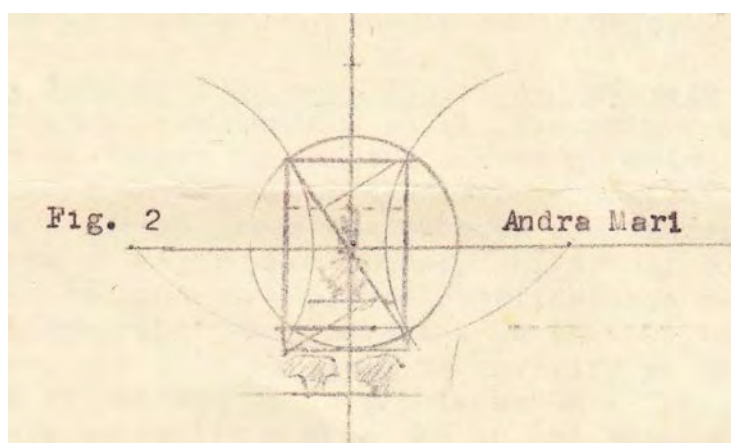
2 | 3

5 Segunda Andramri, maternidad. Obra: Colección Museo Oteiza CE 1187. Yeso. 32x11x12,5cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

6 Tercera Andramari, síntesis de las dos anteriores. Obra: Colección Museo Oteiza CE 1186. Yeso. 30,5x11x12cm. 1951. Foto: Luis Prieto.

“Modelé primero una Andra mari demasiado románica. En una segunda, acentuaba su materia (la fundición frente a la madera tradicional) y finalmente, ésta se presentó como síntesis de las dos anteriores y que considero suficientemente expresiva de mis sentimientos e incluso del religioso [...]”.

OTEIZA. Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.



4	5
6	

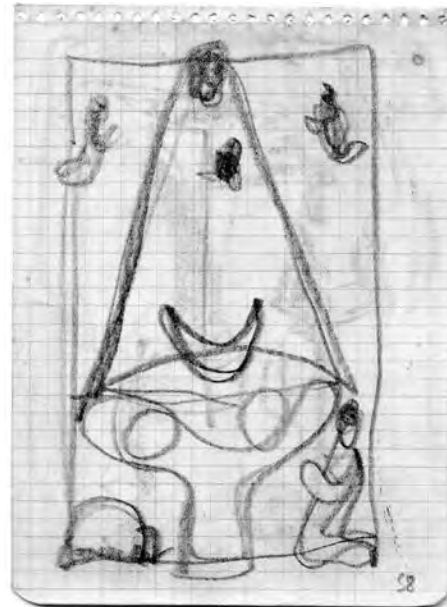
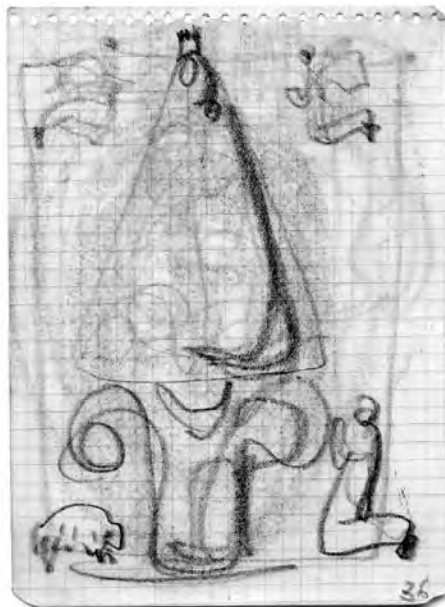
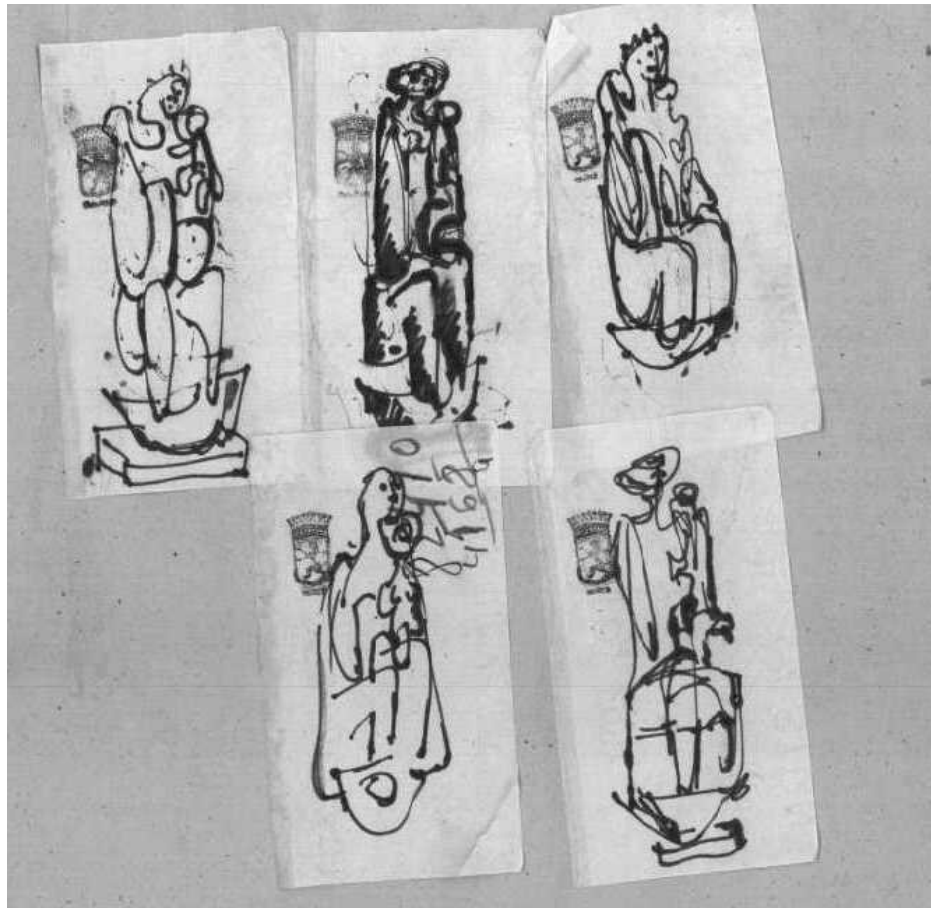
4,5 Foto: Archivo Museo Oteiza FD F-76.
6 Archivo Arantzazu. Arm.5-Carp.9-Doc.7.

NOTAS

- 1 Primera Andramari modelada por Oteiza, y considerada demasiado románica, aparece instalada en el interior de una estructura geométrica.
- 2 (Adjunta a la imagen).
- 3 Es el primer estudio en el que aparece la Andramari con el niño en el lado derecho y la makila de los dantzaris en el izquierdo.
- 4 Imagen en la que fotografía una de las Andramaris que realiza para su selección como escultor de la Basílica y uno de los estudios de la Imagen de Santiago que presenta con el mismo fin.
- 5 En la imagen aparece también la escultura Figuras, 1949.
- 6 El 30 de julio de 1951 presenta Oteiza un dibujo y el documento: Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Arantzazu acompañando a sus estudios en yeso para su elección como escultor (Fragmento).

“El relieve bajaría desde un nivel inferior al de la Andra Mari para acentuar esta suspensión y, dentro de un área limitada matemáticamente y sugerida en principio por la forma natural del espino y la que parece corresponderle geoméricamente y que se destaca en las dos entradas.(Fig. num. 2)”.

Archivo Arantzazu Arm.5-Carp.9-Doc.7.



1
2 3

1 Archivo Museo Oteiza DI 618.
2,3 Archivo Museo Oteiza FD 16299.

2,3

En los años cincuenta, la Virgen de Arantzazu se mostraba vestida y coronada, situada en un pedestal de plata sobre el que se situaba la media luna, colgaba una campana y mostraba en relieve, la representación del espino. Ambos dibujos muestran a la Virgen de Arantzazu tal y como se veneraba en la Basílica. En la parte superior ha añadido un ángel a cada lado de la imagen; temática que se representaba en los planos del anteproyecto de la Basílica, pero que también coincide con la imagen de la Virgen en el altar en su camarín de plata. Atendiendo a la historia del Santuario, representa en la parte inferior, al pastor Balzátegui arrodillado ante la Virgen junto a una oveja.

ca. 1951

En los estudios escultóricos, Oteiza unirá ambas imágenes de la Virgen de Arantzazu, talla de piedra e imagen vestida en una sola escultura. Generando un receptáculo o espacio en negativo en el cuerpo de la madre. Incidiendo en la forma triangular del vestido. Esta imagen porta en las manos la talla de la Virgen de Arantzazu que se muestra en el sagrario.



En los cinco estudios siguientes Oteiza fusiona ambas imágenes de la Virgen en una sola escultura.

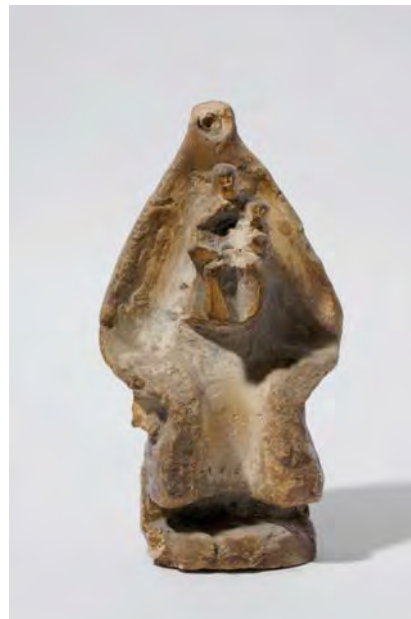
4

4 Lizarralde, P. Adrián de, o.f.m. Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu. Oñate, Editorial Aránzazu, 1950, pp. 10-11. Biblioteca Museo Oteiza. FB 1614.

5

5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1169. Yeso patinado. 20,5x12x7,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico
- Andramari romanica, 1952-1953



6	7	8
9	10	11

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1166. Yeso. 19x7,5x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1167. Yeso. 14x11x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1168. Yeso. 19x11,5x8cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1182. Yeso. 28x13,5x12,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

10 Obra: Colección particular, Pamplona. Navarra. Yeso patinado. 16x7x6cm. 1954. Foto: TX-DM.



11	12
13	

11 Archivo Museo Oteiza FD 21334.

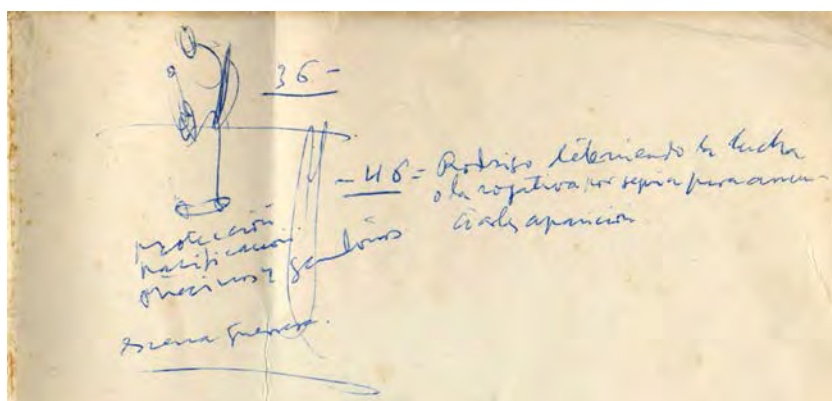
12 Obra: Colección Goiko Benta, Arantzazu, Oñati. Gipuzkoa. Yeso patinado. 39x20x15cm. 1952-53. Foto. EMM.

13 Archivo Museo Oteiza FD 22354.

- 12 Oteiza realizó dos ejemplares en yeso policromado a modo casi de réplica de la Virgen románica de Arantzazu. Se encuentran conservados en Goiko Benta (lugar donde se alojaban los artistas en Arantzazu) y en el Convento de la Basílica.
- 13 Imagen del taller de Oteiza en Arantzazu donde observamos dos Andramaris en primer plano, y diversas obras como el *Retrato de Itziar*, *Secuestro de Jesús en el Huerto de los olivos*, dos estudios de relieve mural con maderas incrustadas, algunos estudios abstractos en chapa de acero, alambre y yeso, y finalmente, al fondo a la derecha, un *Friso para Capilla en el camino de Santiago*.

NOTAS

- 1 Dibujos de Vírgenes sedentes con el niño a la izquierda, sobre la media luna y en algunos casos coronadas.
- 2,3 (Adjunta a la imagen).
- 4 Imagen extraída del libro del P. Adrián de Lizarralde, Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu. Oñate, Editorial Aránzazu, 1950, pp. 10-11, que consultó Oteiza para sus estudios y que actualmente se conserva en el Archivo Museo Oteiza FB-494.
En los cinco estudios siguientes Oteiza fusiona ambas imágenes de la Virgen en una sola escultura.
- 5 Estudio expresivo que se acerca, con la concepción escultórica de Oteiza, a la representación de la Virgen de Arantzazu en los años cincuenta, sobre el pedestal y con la media luna, cuando el vestido sólo dejaba a la vista el rostro de ambas figuras, y la mano de la Virgen sujetando la bola del mundo... En los cuatro estudios que se conservan aparece representada la campana en el lado derecho de la imagen, como símbolo que anunció al pastor la presencia de la Virgen de Arantzazu.
- 6,7,8,9 En estos tres estudios el artista ha unido el pedestal, el vestido y la corona, convirtiéndose en un receptáculo que acoge a la imagen de la Virgen de Arantzazu. El vestido por tanto, sirve de trono para la Virgen; del mismo modo que en la Virgen de Arantzazu, la madre sedente sirve de trono para el hijo sentado sobre ella. Formalmente se mantiene en el pedestal la idea del hueco de medio cilindro, en algunos casos de hiperboloide, y sitúa media esfera en el vacío de la corona, o entre la figura de la Virgen y el pedestal.
En estos estudios, ha situado una media esfera en el vacío de la corona, y otra, situada en unos casos a los pies del vestido, y en otros, debajo de la imagen de la Virgen de Arantzazu.
- 10 Andramari definida por dos huecos internos, que al igual que en el caso anterior, sirven de cobijo para un niño al que se le ve sólo la cabeza.
- 11 Pintura mural realizada por Pascual de Lara que representa al pastor arrodillado entre los espinos, ante una imagen escultórica de la Virgen de Arantzazu realizada por Oteiza. Los artistas, ante la paralización de los trabajos escribieron sobre la pintura: Lara'k Goiko-Ventara'ko lan gabe geratu zianian Oteitza'rekin. Gabonak 1954 [Lara para GoikoVenta para cuando te quedaste sin trabajo con Oteiza. Navidades 1954].
Las fotografías conservadas en el archivo Museo Oteiza están reveladas a la inversa.
- 12,13 (Adjunta a la imagen).



1

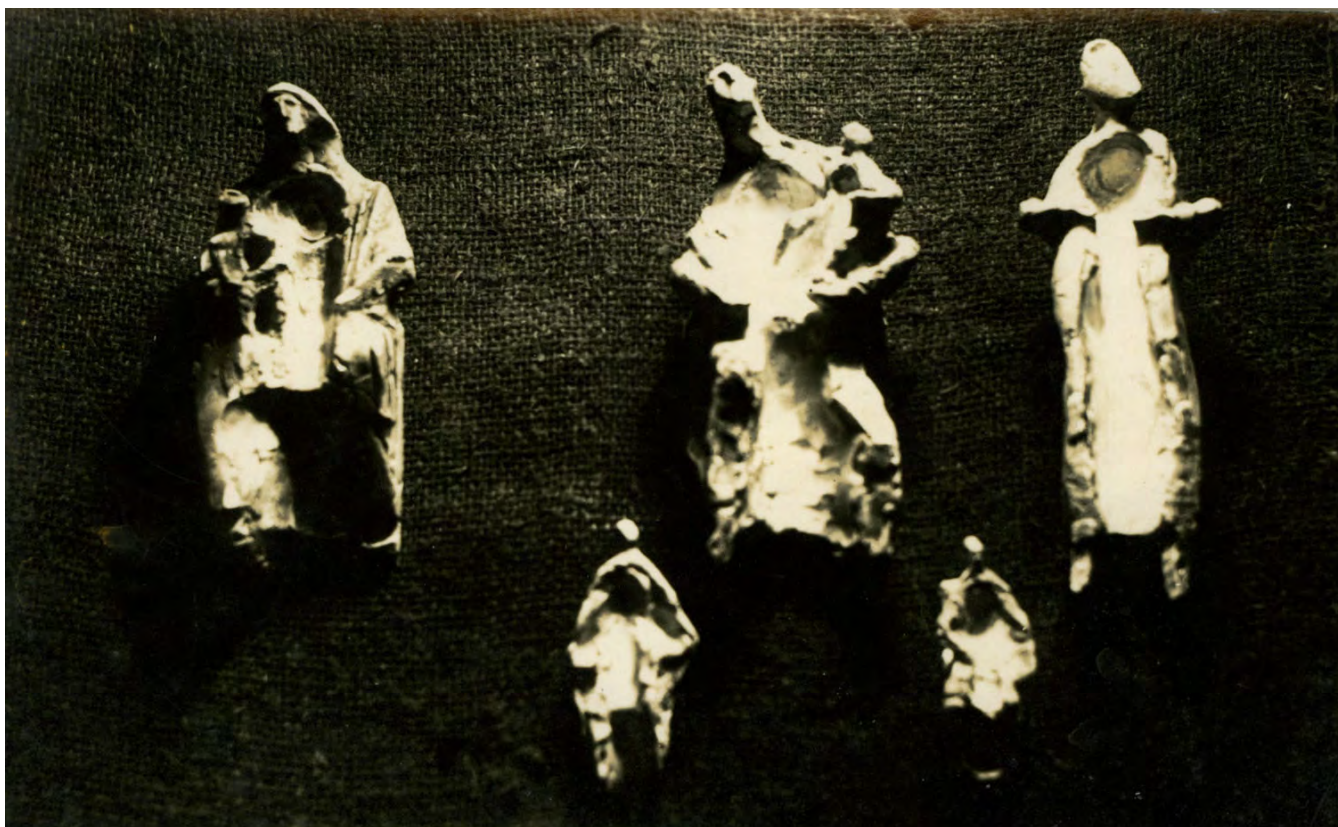
1 Archivo Museo Oteiza FB 494.

2

2 Archivo Museo Oteiza DI 309.

2

Oteiza realiza una serie de dibujos de Andramari que, como en este caso, están directamente relacionados con la Virgen de Kukuarri, una imagen que realiza Oteiza en 1953 para ser situada junto a una cruz, en un monte cercano a Orio. En este caso, la Virgen porta en su mano izquierda un pájaro. En la parte inferior vemos un planteamiento de relieve para la fachada de Arantzazu, en el que el artista ha estudiado la proyección de la sombra de la Virgen.



3

3 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13226.

4

4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 837. Fundición en bronce. 9x5x3,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico
- Andramari de Oiza, 1952-1953



5	6	7
8	9	

5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1178. Yeso patinado. 7,5x7x6cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1177. Yeso patinado. 9x7x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1174. Yeso patinado. 10x7x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1175. Yeso patinado. 10x7,5x6cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1176. Yeso patinado. 13,5x7,5x7,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.



10

013a Colección particular, Madrid. Yeso patinado. 19x10,5x10 cm. 1953.

11

013b Colección particular, Madrid. Yeso patinado. 16x9x8 cm. 1953.

10,11

Oteiza desarrolla una serie de Andramaris que denomina de Oíza en homenaje al arquitecto, y que mantienen salvo excepciones la disposición del niño en la mano derecha y la makila de los dantzaris en el izquierdo. Formalmente están concebidas con la sucesión de dos huecos cóncavos; uno para el cuerpo de la Virgen y otro para sus piernas.



12	13	14
15	16	

12 Colección Museo Oteiza CE 1181. Yeso. 17x8,5x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

13 Colección Museo Oteiza CE 1180. Yeso. 20,5x11x12,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

14 Colección Museo Oteiza CE 1184. Yeso. 31x13,5x10,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

15 Colección Museo Oteiza CE 1179. Yeso. 17x8,5x7cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

16 Colección Museo Oteiza CE 1185. Yeso. 35,5x16x13cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

- 1 Dibujo realizado en la guarda posterior del libro del P. Adrián de Lizarralde, Historia de la Virgen y del Santuario de Aránzazu. Oñate, Editorial Aránzazu, 1950. Señala dos páginas y comentarios subrayados en el libro, que han sido analizados en el capítulo dedicado a los temas representados. Archivo Museo Oteiza FB 494.
- 2 (Adjunta a la imagen).
- 3 La iluminación define los volúmenes escultóricos con un fuerte contraste de claroscuro. Dos Andramaris en la versión denominada de Oíza, la primera de ellas marca un hueco de medio cilindro en el cuerpo de la madre, acercándolo al que presenta la imagen de San Francisco de Asís. En la zona inferior dos Asunciones.
- 4 Imagen cercana a una maternidad, en la que se ha suprimido cualquier símbolo iconográfico o temático que pueda distinguirla. Partiendo de esta escultura, Oteiza desarrolla una serie de Andramaris que denomina de Oíza en homenaje al arquitecto, y que mantienen salvo excepciones la disposición del niño en la mano derecha y la makila de los dantzaris en el izquierdo. Formalmente están concebidas con la sucesión de dos huecos cóncavos; uno para el cuerpo de la Virgen y otro para sus piernas.
- 5 Andramari que situó Oteiza en el planteamiento de relieve nº 05.
Todas ellas presentan como característica común un volumen de materia en el reverso que las separa del muro, y están concebidas como una escultura de bulto redondo. En ésta y en las dos siguientes, desarrolla unos terminaciones que se apoyan en el muro y que parecen simular la idea de que un Virgen surgiendo de un espino.
- 6,7,8,9 Las siguientes cuatro Andramaris mantienen en el reverso, en la zona de la espalda un volumen escultórico, que tiene el objetivo de separar la imagen del muro, dando la sensación de que la Virgen queda flotando. Esto, unido a un modelado expresivo en el que se acentúa el hueco en el regazo de la madre y la disposición de sus piernas -en la que una avanza y se separan-, dará como resultado una imagen con un fuerte volumen y claroscuro.
- 10,11 (Adjunto a la imagen).
- 12,13 En las restantes Andramaris de este grupo, se mantiene la representación y la misma concepción escultórica, pero al forzar la flexión de las rodillas se mantiene una tensión que en muchos casos da la sensación de que la Virgen está a punto de incorporarse y ponerse en pié.
- 14 En esta escultura, se ha alterado la situación del niño, que se encuentra en el brazo izquierdo y la makila en el derecho.
- 15 En esta escultura y en la siguiente, la Virgen y el niño forman una masa más compacta. El hueco central del cuerpo de la Virgen y el de sus piernas se han unificado formando casi un solo hueco de medio cilindro. A la vez, fusiona el brazo de la madre con el niño, y la concavidad del cuerpo de ambas figuras se unifica en ese espacio central vacío.
- 16 También en este caso se ha intercambiado la posición del niño y la makila respecto al resto de modelos de Andramaris de Oíza.



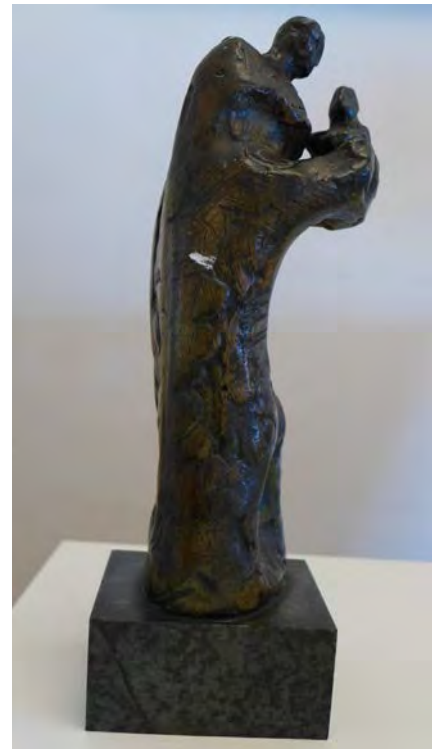
1

2

1 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1170. Barro cocido. 18,5x9,5x9 cm. 1953. Foto. Luis Prieto.

2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1171. Barro cocido. 16,5x10,5x9,5 cm 1953. Foto. Luis Prieto.

1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico
- Andramari maternidad, 1952-1955



3	4	5
6	7	

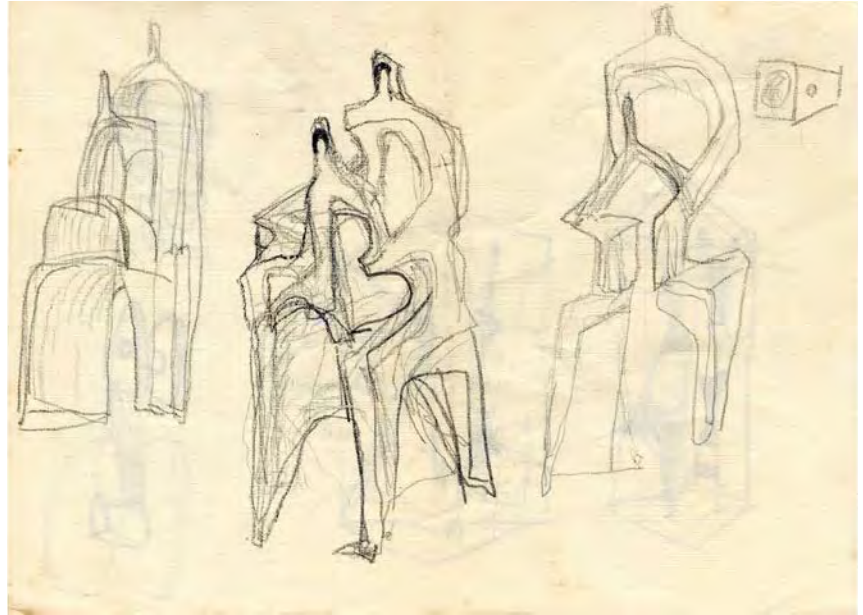
3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1172. Barro cocido. 12,5x7x7,5 cm. 1953. Foto: Luis Prieto.

4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1173. Barro cocido. 12x7x8 cm. 1953. Foto: Luis Prieto.

5 Obra: Colección particular, Bilbao. Yeso patinado. 30 cm. de alto. 1953.

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1183. Yeso. 26x7x7 cm. 1953. Foto: Luis Prieto.

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1440. Barro cocido. 15x4x5,5 cm. 1953. Foto: Luis Prieto.



7	8
9	

7 Archivo Museo Oteiza FD 16278.

8 Archivo Museo Oteiza DI 925.

9 Obra: Colección particular, Donostia-San Sebastián. Barro cocido policromado. 26x14,5x10 cm. 1953-67. Foto: TX-DM.

NOTAS

En este conjunto de esculturas, la Virgen se ha humanizado al eliminarse cualquier simbología religiosa y al establecer un contacto maternal con el niño; tanto en la disposición corporal de ambas figuras como en el acercamiento de sus cabezas.

- 1,2 Las dos primeras representan una Sagrada Familia... en las que formalmente ambos cuerpos se abrazan y vacían para dar cobijo al hijo.
- 3, 4 Casi en todos los casos la Virgen aparece sedente y formalmente se incide en el hueco en el cuerpo de la madre que acoge al hijo.
- 6,7 En ambas hay una clara confrontación o sucesión de espacios cóncavos que se definen en sentido vertical y horizontal.
- 8 Dibujo de Andramari sentada en diálogo con el niño. Formalmente se definen los huecos entre las dos figuras y en las piernas de la Virgen, en uno de ellos porta en su mano derecha el palo de los dantzaris. Ha anotado: "lo que debilita es la imagen del mundo".
- 9 Dibujos de andramaris sentadas en las que la Virgen se convierte en el trono o asiento del niño, definiéndose ambas figuras por los vacíos que las conforman.
- 10 Modelo más hierático y estructurado en planos.



1

2

029 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1413. Yeso. 14,5x6,5x5cm. 1953. Foto. Luis Prieto.
030 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1414. Yeso. 24,5x9x5cm. 1953. Foto. Luis Prieto.

2

Estudio en yeso de Andramari definida por un hueco central continuo. Al igual que ocurría en las Andramaris románicas remite al hueco con forma de esfera en la cabeza y en los pies, sugiriendo de forma simbólica la bola del mundo. El niño, se intuye simultáneamente como una continuación del brazo y el cuerpo de la madre.



3	4
5	6

3 Obra: Colección Particular, Madrid. Cemento policromado. 56x26x22cm. 1953. Archivo Museo Oteiza FD: 21316. Foto: Numay.

4 Obra: ibid. Archivo Museo Oteiza FD 21315 Foto: Numay.

5 Obra: ibid. Archivo Museo Oteiza FD 21317 Foto: Numay.

6 Obra: ibid. Cemento. Archivo Museo Oteiza FD 21318 Foto: Numay.

Colección Particular, Madrid. Vaciado en cemento tintado de verde. 56x26x22cm. 1953.



7

8

7 Obra: Colección Particular, Madrid. Cemento policromado. Archivo Museo Oteiza FD 21319. Foto: Balmes.

8 Archivo Museo Oteiza FD: 21319 (reverso imagen anterior).

NOTAS

- 1 Ante esta escultura no sabríamos si nos encontramos ante una Andramari o una Asunción. El apoyo de la escultura al suelo y la sutil acentuación del brazo derecho, le hacen ser un precedente del estudio siguiente.
- 2 Estudio en yeso de Andramari definida por un hueco central continuo. Al igual que ocurría en las Andramaris románicas remite al hueco con forma de esfera en la cabeza y en los pies, sugiriendo de forma simbólica la bola del mundo. El niño, se intuye simultáneamente como una continuación del brazo y el cuerpo de la madre.
- 3,4,5,6,7 Andramari realizada en mayor formato y en cemento, que se desarrolla de igual modo al estudio anterior, pero detallando en mayor medida la cabeza del niño.
Sucesión de fotografías de la misma obra en las que el artista juega con la perspectiva y la iluminación para revelar diferentes comportamientos espaciales de la estatua.
- 8 Reverso de la fotografía anterior en la que dibuja y relaciona la escultura, concretamente con esta iluminación que parece diluir parcialmente la materia, con las obras que hemos agrupado bajo la denominación Asunción. Debilitamiento de la expresión figurativa.



1

La idea de Oteiza de buscar una escultura liviana y espacial encajaba perfectamente con el tema de la Asunción.

En todas las esculturas que hemos clasificado en este grupo, la idea de pérdida de peso en la estatua es una constante. Oteiza denominará estos trabajos *Ensayos de debilitamiento de la expresión figurativa*.







4 | 5

4 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1379. Yeso y poliestileno. 5x13,5x5,6cm. Foto: EMM.

5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1485. Plastilina y madera. 5x13x5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico
 - Asunción - Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952



6	7
8	

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1511. Terracota. 3x4x8cm. 1952-53.

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1442. Yeso. 14x6x5cm. 1953. Foto: Luis Prieto.

8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1435. Yeso. 16x5,5x4,5cm. 1952. Foto: Luis Prieto.



9	
10	11

- 9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1434. Yeso. 15x7x6cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1436. Yeso. 13,5x4x3,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1512-1513. Yeso. 15x4,5x5cm. 1951. Foto: EMM.

NOTAS

- 1 Estudio de Oteiza en Arantzazu, en la parte superior sucesión de *Ensayos de debilitamiento de la expresión figurativa* y a continuación *Cabeza de apóstol*. En la parte inferior las obras *Prendimiento de Jesús en el Huerto de los olivos*, *Secuestro de Jesús en el Huerto de los olivos*, y pequeños estudios del Laboratorio Experimental.
- 2 En esta Asunción la imagen de la Virgen parece deshacerse en esa pérdida de peso y casi no es posible distinguir qué es imagen y qué espino o llamas.
- 3,4,5,6,7 En esta sucesión, la figura se hace cada vez más liviana, hasta convertirse en fragmentos que sugieren esa idea de flotación planteada por Oteiza.
- 8,9,10,11 En estas obras Oteiza mezcla varias temáticas, fundamentalmente la Asunción de la Virgen rodeada por el espino o la zarza, con la figura del Laocoonte, realizando obras que pueden estar vinculadas a ambos temas al mismo tiempo. Las figuras van perdiendo peso y fragmentando su materia a favor de una activación del espacio.



1	
2	3

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13243.

2 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13231.

3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1223. Yeso. 22x10x15cm. 1953. Foto: TX-DM.

1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico
 - Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953



4	5
6	

- 4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1432. Yeso. 6,5x8,4x5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1433. Yeso. 15,5x6,5x5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1425. Yeso. 15x6x5,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.



7	8
9	10

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1430. Terracota. 9x3,5x3,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1424. Yeso. 15x5,5x5,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1427. Yeso. 16,5x7,5x6cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1426. Yeso. 18x8,5x5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico
 - Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953



11	12	13
14		
15		

11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1401. Yeso. 8,5x5,5x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

12 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1400. Yeso. 8,5x4x3,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

13 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1421. Yeso. 11x5x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

14 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1423. Yeso. 9x4,5x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

15 Obra: Colección Museo Oteiza CE 841. Fundición en bronce. 9,5x4,5x3,5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.



16		
17		18

- 16 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1403. Yeso. 10,5x5x3cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 17 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1406. Yeso. 12x5x4cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.
 18 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1410. Yeso. 12x7x5cm. 1952-53. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

En este grupo las figuras presentan una masa escultórica muy potente, y generan un gran claroscuro.

- 1,2 Asunción que plantea Oteiza para ser instalada en lo alto de la fachada con los alto-relieves de ángeles-espino. A pesar de estar unida al muro por el reverso, el artista la concibe como una escultura, superando su volumen el de la propia figura. Se produce una fuerte diagonal al quedar la figura apoyada al muro por los pies, pero totalmente exenta; ya que lo que se une al muro en la parte superior del manto, dando la sensación de estar a punto de emprender el vuelo.
La realización de esta problemática se daría en el Santo Domingo de Valladolid. Dado lo exitoso de este proyecto, creo que es por lo que Oteiza dudó hasta el último momento sobre si sería una asunción fundida o una talla en piedra.
- 3 Esta imagen de la Asunción nos recuerda formalmente a la Piedad que está actualmente en la fachada. Su fuerza expresiva y la sensación de que va a ascender, reside en las rodillas flexionadas como a punto de levantarse, los brazos echados hacia atrás y en este caso rodeados por los espinos, y la cabeza elevada, mirando al cielo.
- 4,5,6 En estas tres Asunciones de modelado muy expresivo, concentra toda su atención en la definición del hueco del cuerpo, que se va unificando en un solo vacío. A la vez, ensaya distintas posiciones de las piernas y los brazos, así como la cabeza, que se va haciendo cada vez más pequeña.
- 7,8,9,10 En este grupo la definición del vacío en el cuerpo de la figura es determinante. De nuevo, al igual que ocurría en las Andamaris románicas, el cuerpo se convierte en un receptáculo que visualmente te acoge con los brazos abiertos.
- 11,12,13,14,15 En ambas Asunciones se encuentra el origen de la figura de la madre en la actual Piedad. El escultor acentúa la sensación de elevación a través de la posición de los brazos y de la figura, echada hacia atrás, las piernas flexionadas y la cabeza mirando al cielo.
- 16,17,18 En estos últimos grupos de Asunciones, casi desaparece cualquier definición formal de cabeza, brazos o piernas, a favor de la masa escultórica que genera el cuerpo de la figura. La expresión se define por acusados vacíos que activan el espacio. Estos vacíos, en las dos últimas figuras son dos medios cilindros que se suceden en posición vertical y horizontal, de tal modo que si eliminásemos la cabeza eliminaríamos también el referente figurativo.



1	
2	3

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 22323.

2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1338. Refractario y tiza. 11x10,5x5cm. 1952 Foto: Luis Prieto.

3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1398. Yeso. 10x8x6cm. 1952. Foto: Luis Prieto.

1

En 1952 Oteiza participa en Londres en el concurso para el *Monumento al prisionero político desconocido*. En esta imagen explica el artista cómo integra tres líneas de actuación, la A para representar el “Prometeo victorioso” dando como resultado final dos columnas separadas entre las que se define un espacio vacío en relación al hiperboloide. La B para el “Prometeo caído” con un tratamiento más figurativo y de desarrollo horizontal. Por último la línea C, que como combinación de las dos anteriores, daría como resultado la primera imagen de la Piedad de Arantzazu.



“Me falló un hornito eléctrico que monté en Madrid, 1952 [...] aquí comencé a pensar en mi estatuaría para Aránzazu, me fijé en estos elementos y jugué a combinarlos en una serie experimental que me dio en abstracto un Piedad”.

OTEIZA Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 262.

4	5
6	7

- 4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1390. Refractario. 3x5,5x2cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
 5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1391. Refractario. 5x16x7,5cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
 6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1389. Refractario. 7x6,5x5cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
 7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1398. Refractario. 10x8x6cm. 1952.



8

9

8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1395. Terracota. 9x10,5x8cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
9 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1409. Refractario. 10x8x6cm. 1952.



10	11	10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1393. Refractario. 7x9x10cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
12	13	11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1398. Refractario. 6x7,5x7cm. 1952. Foto: Luis Prieto.
14		12 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1346. Yeso. 10x8x6cm. 1952.
		13 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1396. Terracota. 6,5x8x6cm. 1952. Foto: Mikel Saiz.
		14 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1398. Yeso. 4x6,5x6cm. 1952. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

- 1 En 1952 Oteiza participa en Londres en el concurso para el Monumento al prisionero político desconocido. En esta imagen explica el artista cómo integra tres líneas de actuación, la A para representar el *Prometeo victorioso* dando como resultado final dos columnas separadas entre las que se define un espacio vacío en relación al hiperboloide. La B para el *Prometeo caído* con un tratamiento más figurativo y de desarrollo horizontal. Por último la línea C, que como combinación de las dos anteriores, daría como resultado la primera imagen de la Piedad de Arantzazu.
- 2 Para la representación de esta primera Piedad parte de un elemento cerámico con tres pies o puntos de apoyo, llamado trébede o pata de gallo, desarrollando diferentes combinaciones espaciales con éstos elementos.
- 3,4,5,6,7,8,9
10,11,12,13 En este grupo de estudios, combina siempre dos elementos; partiendo de los trébedes o de modelados en yeso o barro que tienen tres puntos de apoyo. En los ensayos clasificados al final, unifica con materia dos de estos puntos o brazos, creando un hueco cóncavo que acentúa la sensación de que una figura sirve de apoyo y abraza a la otra.
- 14 Estudio considerado por Oteiza como su primera Piedad.



1

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD F-26.

2

2 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 22200.

- 1 En relación al proyecto de Arantzazu vemos sobre la mesa del taller de Oteiza en Ciudad Lineal, Madrid, varios estudios de su primera Piedad, realizados con trébedes o con barro cocido pero manteniendo la idea de tres puntos de apoyo. Lo más interesante de esta fotografía lo encontramos en el ángulo inferior izquierdo, en el que aparece una Piedad modelada en barro. Curiosamente, y tal vez de manera inconsciente se encontraba aquí la piedad definitiva, como una transición entre la primera piedad realizada con trébedes y la última.



4

A pesar de haber deducido que se trata de una fotografía de su taller en Arantzazu en 1969, hemos decidido incluirla en este apartado para ilustrar la vinculación entre ambos tipos de Piedad; desarrollados por el escultor al inicio del proyecto.



5	6
7	

5 Colección Museo Oteiza CE 1294. Yeso. 8x8x3,5cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.

6 Colección Museo Oteiza CE 1293. Yeso. 8,5,8x6cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.

7 Colección Museo Oteiza CE 1297. Yeso. 13,5x18x6,5cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.

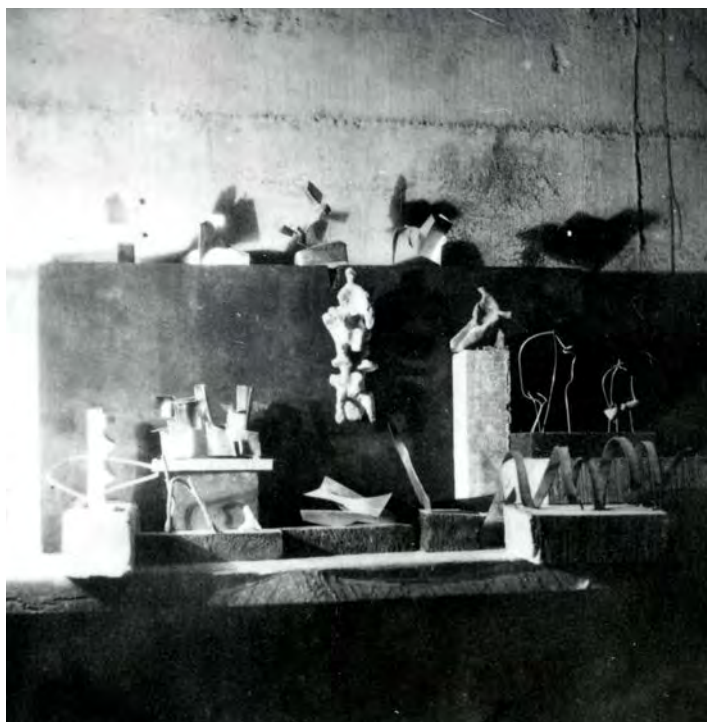


8	9
10	

001 Colección Museo Oteiza CE 1324. Yeso. 14x13x7,5cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.
002 Colección Museo Oteiza CE 1323. Yeso. 12,5x11,5x6,5cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.
002 Colección Museo Oteiza CE 1325. Yeso. 8x5,5x4,5cm. 1954-69. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

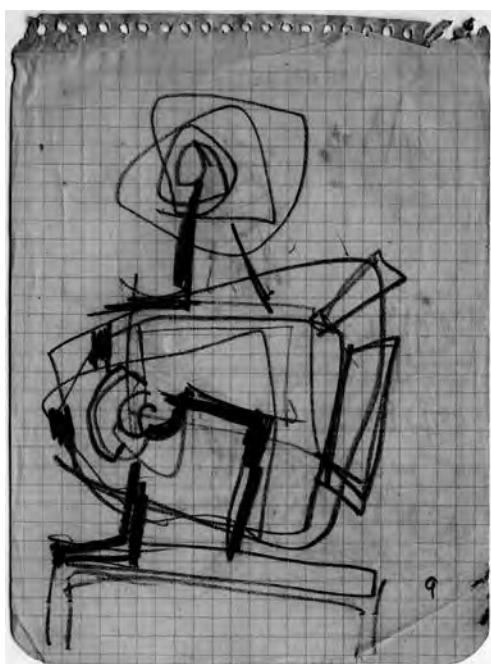
- 1 (Adjunta a la imagen).
- 2 Estudios del Laboratorio Experimental alrededor de diversos temas; el hiperboloide, módulos de luz o apertura de poliedros. En relación a Arantzazu, en el centro de la imagen la primera Piedad, realizada con trébedes, y en el ángulo inferior derecho la misma Piedad que hemos visto en las imágenes anteriores. En el ángulo superior derecho estudios de dos figuras abrazadas que recuerdan a los apóstoles Pedro y Pablo en el centro del Friso.
- 3 Piedad modelada en barro que puede considerarse una transición entre la piedad número 1, realizada con trébedes, y la piedad definitiva.
- 4 (Adjunta a la imagen).
- 5,6 Dos piedades con el Cristo a los piés de la Virgen que tienen su origen en la idea del trébede, pero de modelado muy expresivo y que podríamos encajar en ese primer estado en que la Virgen muestra su desesperación por lo ocurrido abalanzándose sobre el hijo y extendiendo sus brazos.
- 7 Curioso estudio en el que el tratamiento escultórico es muy distinto para cada una de las figuras. La Virgen nos lleva a pensar en las primeras Andamaris románicas, en las que Oteiza generaba un receptáculo o espacio en negativo del cuerpo de la madre, incidiendo en la forma triangular de la Virgen de Arantzazu cuando está vestida, (ver capítulo de imágenes Andramari Románica 1952-53). Esta pieza está realizada con la técnica del modelado en negativo, técnica que también emplearía en los planteamientos de relieve para la fachada.
- 8,9,10 En estas tres piedades sedentes con el Cristo en el regazo, el escultor estudia distintas expresiones corporales; desde una más hierática que nos recuerda al arte románico, a otras más expresivas, ensayando al mismo tiempo distintos tipos de modelado y acabados.



1

2 | 3

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD F-78.
 2 Foto: Archivo Museo Oteiza FD F-76.
 3 Foto: Archivo Museo Oteiza FD F-76.



4	
5	6

4 Archivo Museo Oteiza FD 16338.

7,8 Obra: Colección Museo Oteiza CE 813. Construcción en acero, sobre base de piedra. 12,5x12,5x8cm. 1955.





8

Es importante indicar que Oteiza mantuvo la idea de realizar en fundición, la Virgen para la fachada de Arantzazu casi hasta el último momento antes de su ejecución en piedra. En esta Maternidad abstracta construida en acero en 1959, se aúnan sus experiencias en torno a los proyectos religiosos que había desarrollado anteriormente, y la espacialidad conseguida en sus construcciones vacías.

NOTAS

En fotografías anteriores, (ver capítulo Andramari Románica 1952-53.) hemos visto estudios realizados en chapa metálica junto a obras figurativas relacionadas con Arantzazu. Las tres fotografías siguientes ilustran esta misma apreciación, y podemos añadir, por la documentación fotográfica que se conserva en su archivo, que estas composiciones no suelen ser casuales.

- 1 Estudios de *Mujer reclinada*, la misma Piedad que veíamos en las fotografías del grupo anterior, y estudio en chapa metálica cuya disposición y concavidades parecen remitirnos en abstracto a la idea de una Piedad.
- 2 *Figura* y estudio del Laboratorio Experimental realizado en chapa metálica.
- 3 Conjunto de estudios del Laboratorio Experimental realizados con chapa metálica; algunos de los cuales se repiten en imágenes anteriores, y situados en torno a la misma imagen de la Piedad que acabamos de ver y a un Ensayo de debilitamiento de la expresión figurativa.
- 4 Dibujo de Piedad en el que define la construcción escultórica mediante alambre y otros elementos de distinto grosor, así como chapas metálicas de forma geométrica que se van sucediendo en el espacio.
- 5,6 Partiendo de restos de perfiles metálicos de formas geométricas similares, combinará estos elementos constructivos en busca de una espacialidad, que se definirá posteriormente y también con chapa metálica, en sus construcciones vacías y obras conclusivas. Tx –Formalmente aparece la madre sentada con el hijo situado transversalmente en su regazo.
En el libro dlibro Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 263, indica:
“una Piedad en hierro, 1955, después de nuestra expulsión de Aránzazu [...]”.
- 7,8 Maternidad junto a dos estudios del Laboratorio Experimental que hemos visto ya junto a otras obras relacionadas con Arantzazu, (ver fotografía nº 3 en este capítulo y en el capítulo de imágenes Andramari Románica 1952-53).

1. ARQUITECTURA DEFINIDA Y AVANCES PARA LA ESTATUARIA

1.1. EL MURO

1.1.1 RELIEVES RELACIONADOS CON LA VIRGEN. PROCESO CONCEPTUAL FORMAL E ICONOGRÁFICO

1.1.1.1. Ángeles-espino y primeros relieves, 1952-53

1.1.1.2. Relieves al interior, 1953

1.1.1.3. Relieves rehundidos, 1952-1953

- Serie A. Planteamientos de relieve nº 01, 02 y 03
- Serie B. Planteamientos de relieve nº 04 y 05
- Definición de la estructura
- Serie C. Planteamientos de relieve nº 06 y 07
- Serie D. Planteamientos de relieve nº 08, 09, 10 y 11

1.1.2. IMAGEN DE LA VIRGEN

1.1.2.1. Antecedentes escultóricos. Selección del escultor, 1951

- Imagen de Santiago
- Primera Andramari

1.1.2.2. Andramari. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Andramari románica, 1952-1953
- Andramari de Oiza, 1952-1953
- Andramari maternidad, 1952-1955
- Andramari, 1953

1.1.2.3. Asunción. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Asunción - Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952
- Asunción - Vaciamiento de la estatua, 1952-1953

1.1.2.4. Piedad. Proceso conceptual, formal e iconográfico

- Piedad - Primera piedad, 1952
- Piedad - Primeros estudios, 1952-1955
- Piedad - Estudios en chapa metálica, 1955-1959

1.2. FRISO DE LOS APÓSTOLES

1.2.1. APOSTOLARIO. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO

1.2.1.1. De las figuras individuales

1.2.1.2. Relación entre las figuras

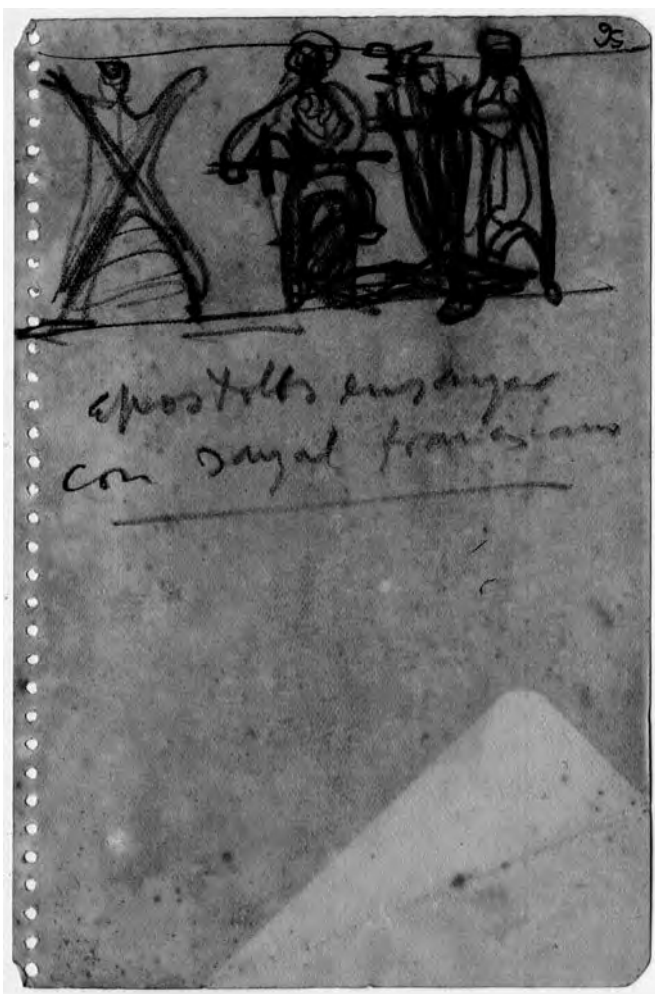
1.2.1.3 Estudios para las cabezas.

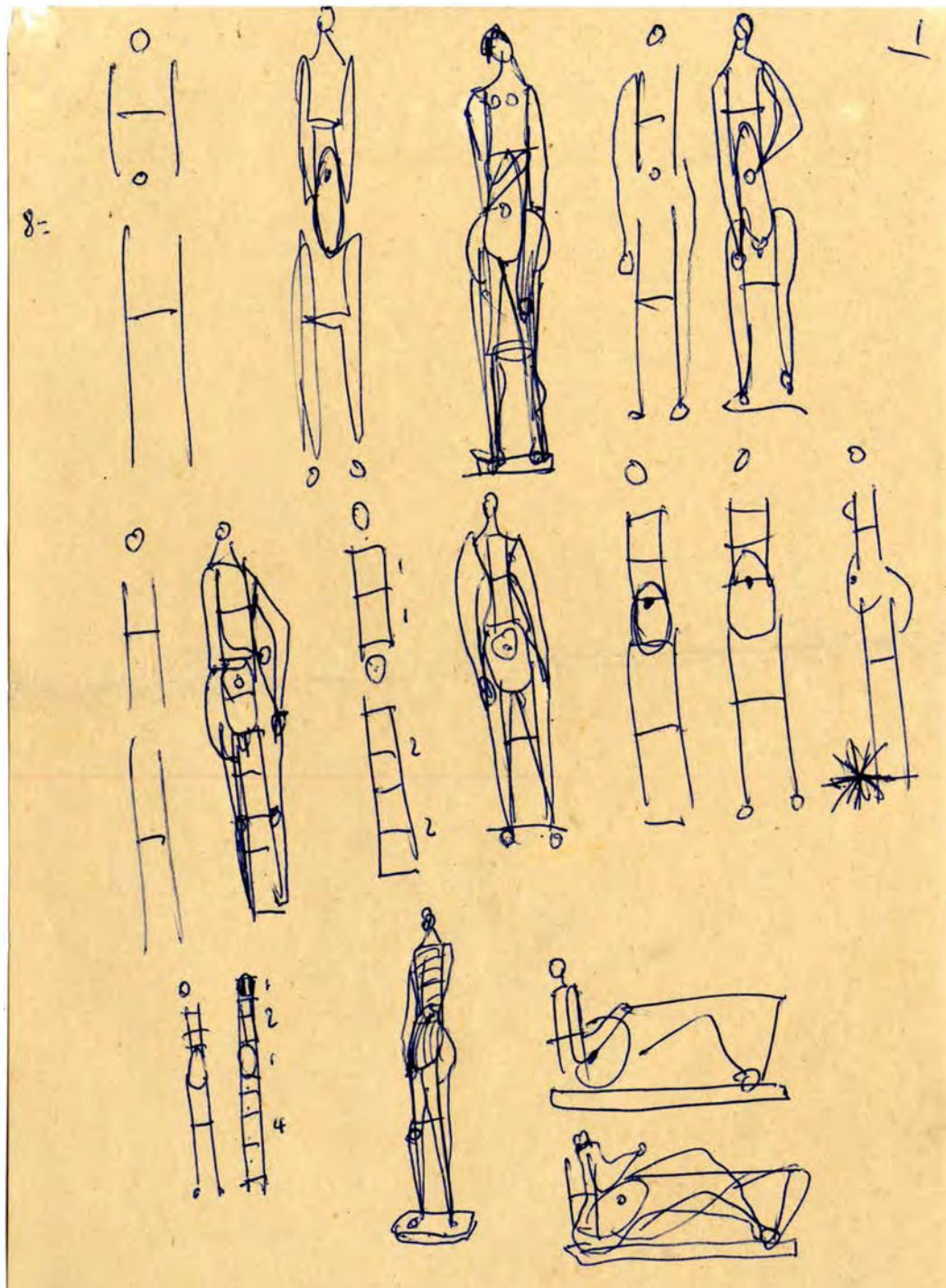
1.2.2. PROCESO HASTA EL MODELO DEFINITIVO

1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO

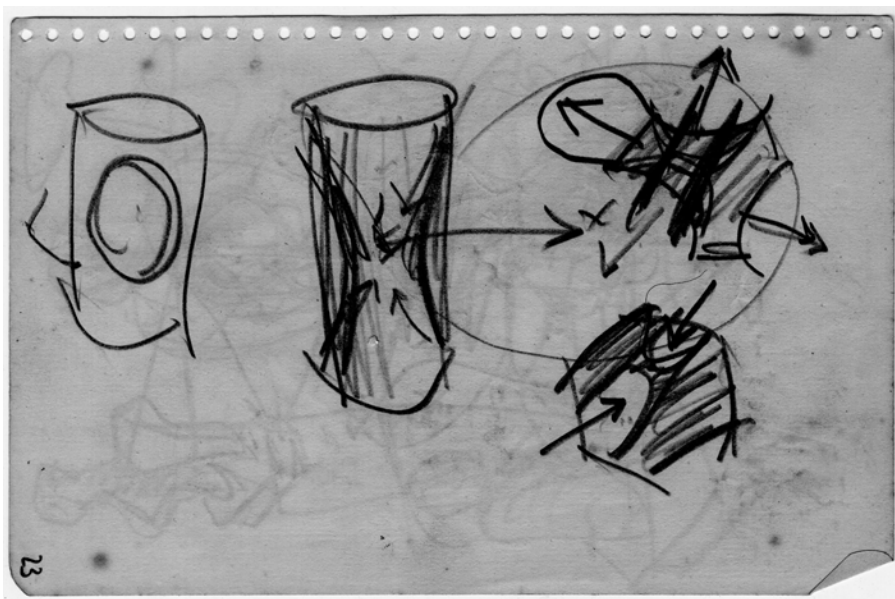
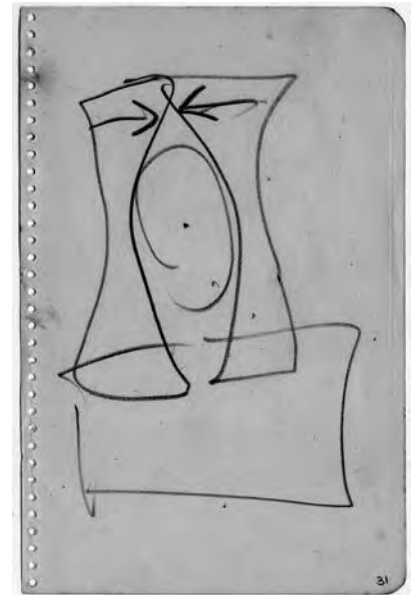
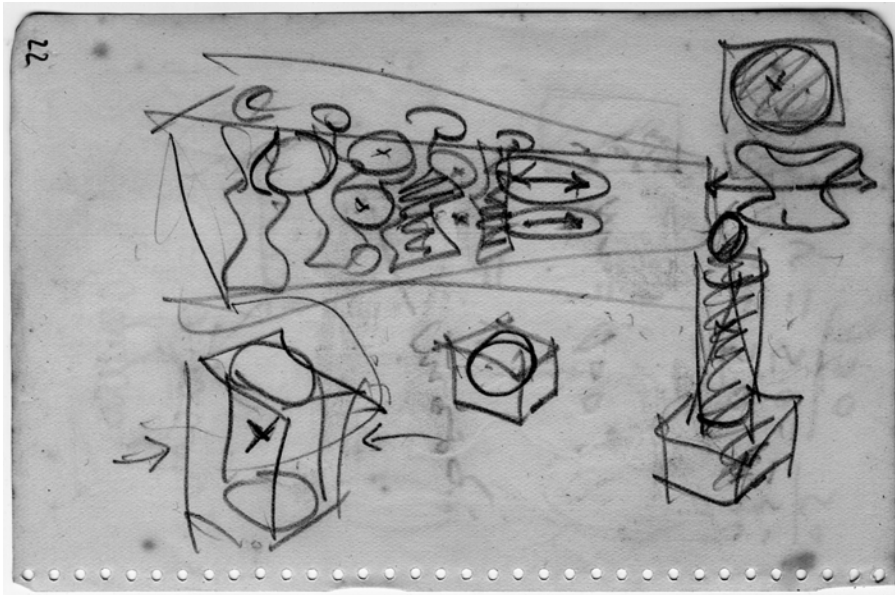
1.2.4. MATERIALIZACIÓN DEL MODELO. INICIO DEL PROCESO DE TALLA

FIGURAS PARTIENDO DE DOS H SUPERPUESTAS





DESARROLLO DEL HIPERBOLOIDE

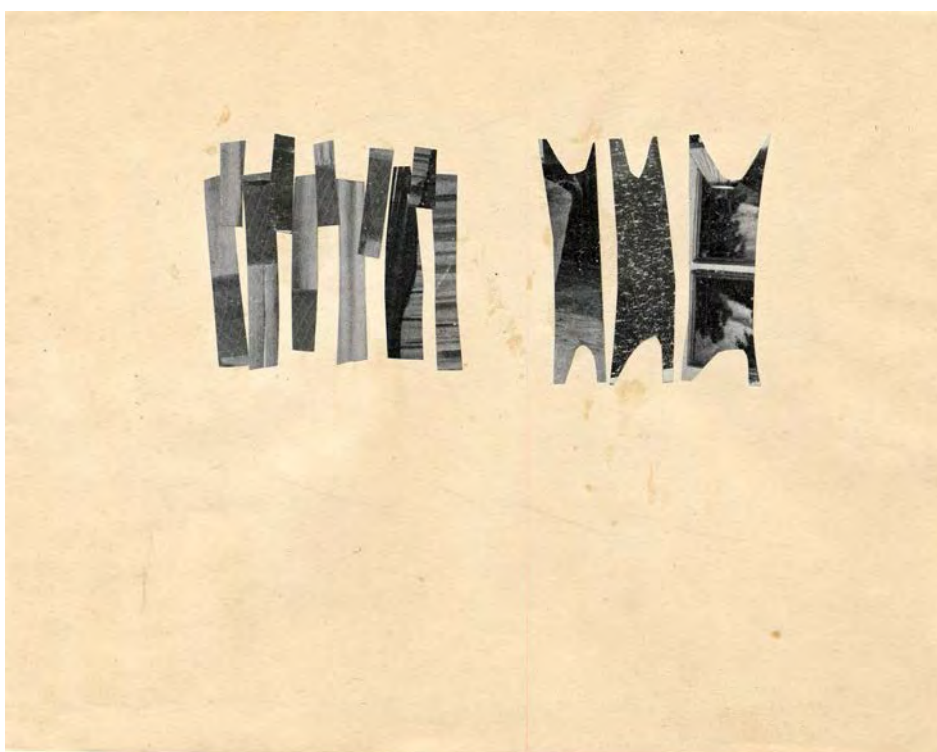
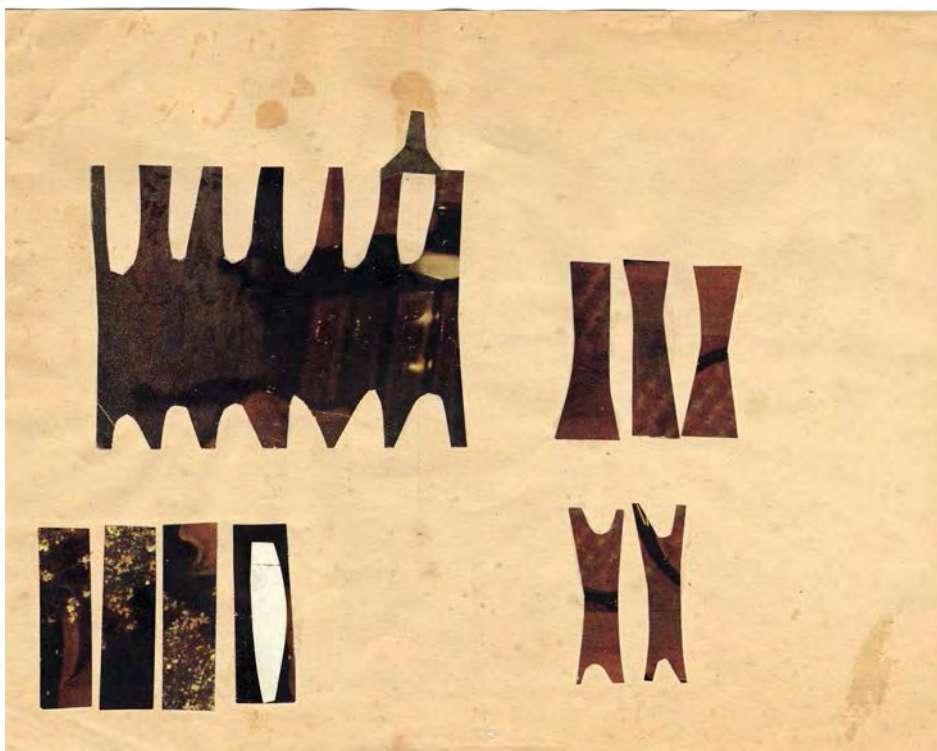


4	5
6	

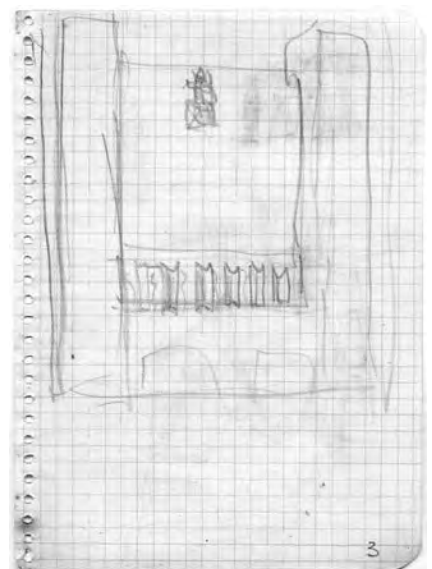
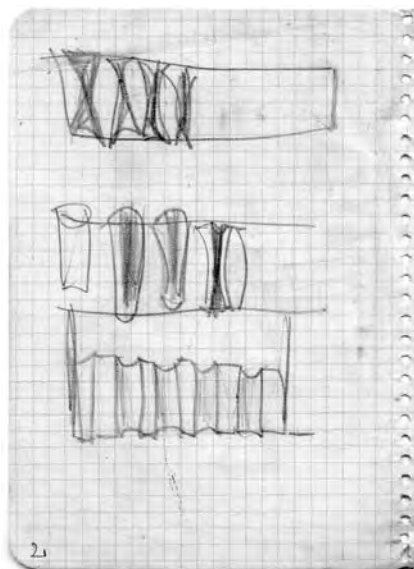
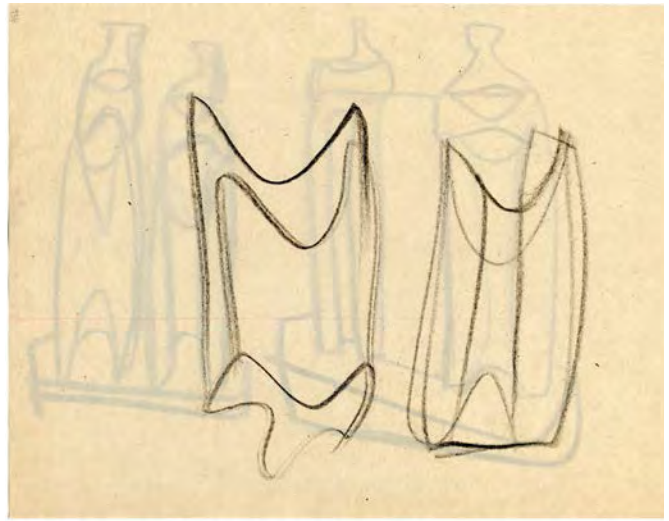
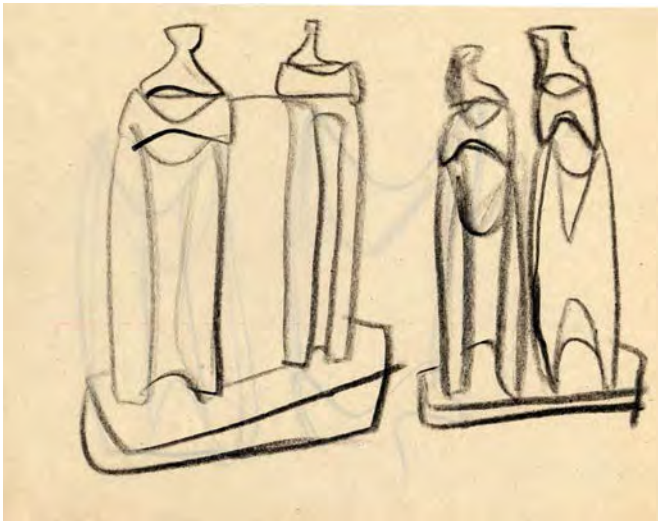
4 Archivo Museo Oteiza FD 16310_22.

5 Archivo Museo Oteiza FD 16310_23.

6 Archivo Museo Oteiza FD 16310_31.



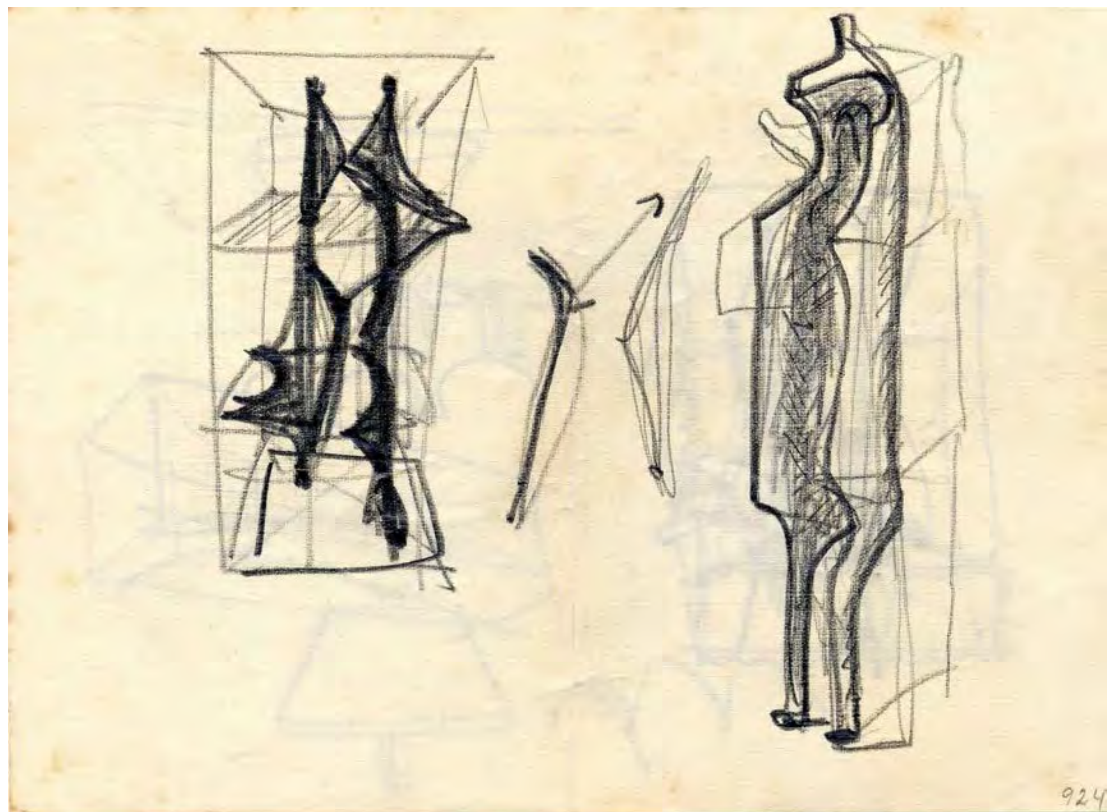
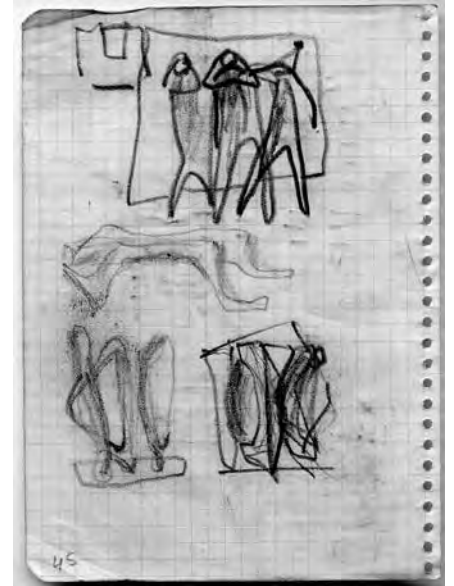
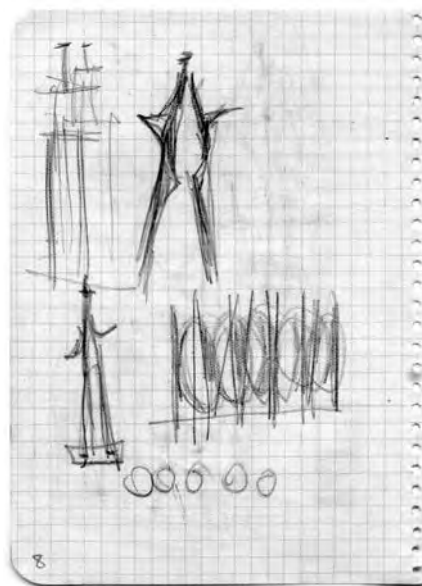
ESTUDIO A PARTIR DE MEDIO CILINDRO



	9	10
11	12	13

- 9 Colección Museo Oteiza DI 193a.
- 10 Colección Museo Oteiza DI 193b.
- 11 Colección Museo Oteiza DI 609.
- 12 Archivo Museo Oteiza FD 16261_02.
- 13 Archivo Museo Oteiza FD 16261_03.

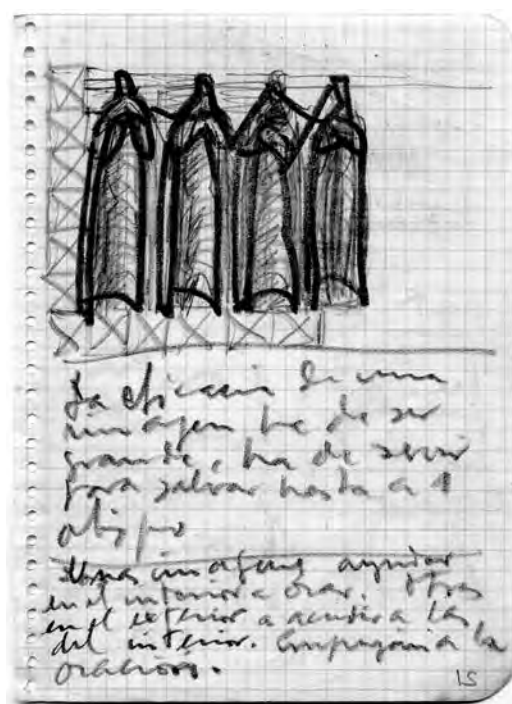
VACIADO DE FIGURA HUMANA



14	15	16
17		

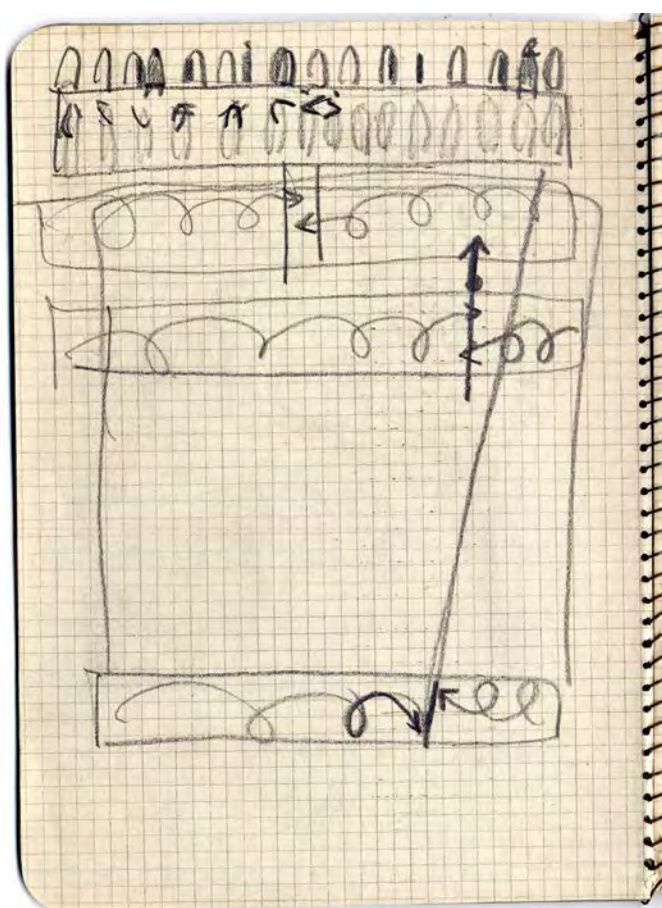
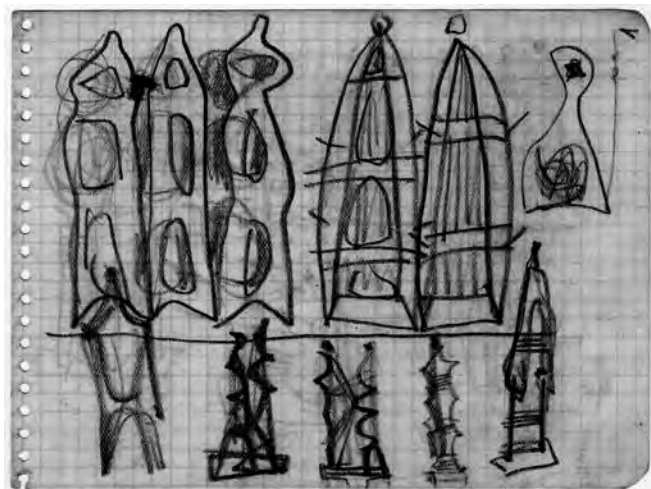
14 Archivo Museo Oteiza FD 16261_07.
 15 Archivo Museo Oteiza FD 16261_08.
 16 Archivo Museo Oteiza FD 16261_45.
 17 Colección Museo Oteiza DI 924b.

AGRUPACIÓN DE FIGURAS-CONTINUIDAD-RITMO-MOVIMIENTO



18	19
20	21

- 18 Colección Museo Oteiza DI 292.
19 Archivo Museo Oteiza FD 16261_15.
20 Archivo Museo Oteiza FD 16300_44.
21 Archivo Museo Oteiza FD 16261_44.



22 | 23

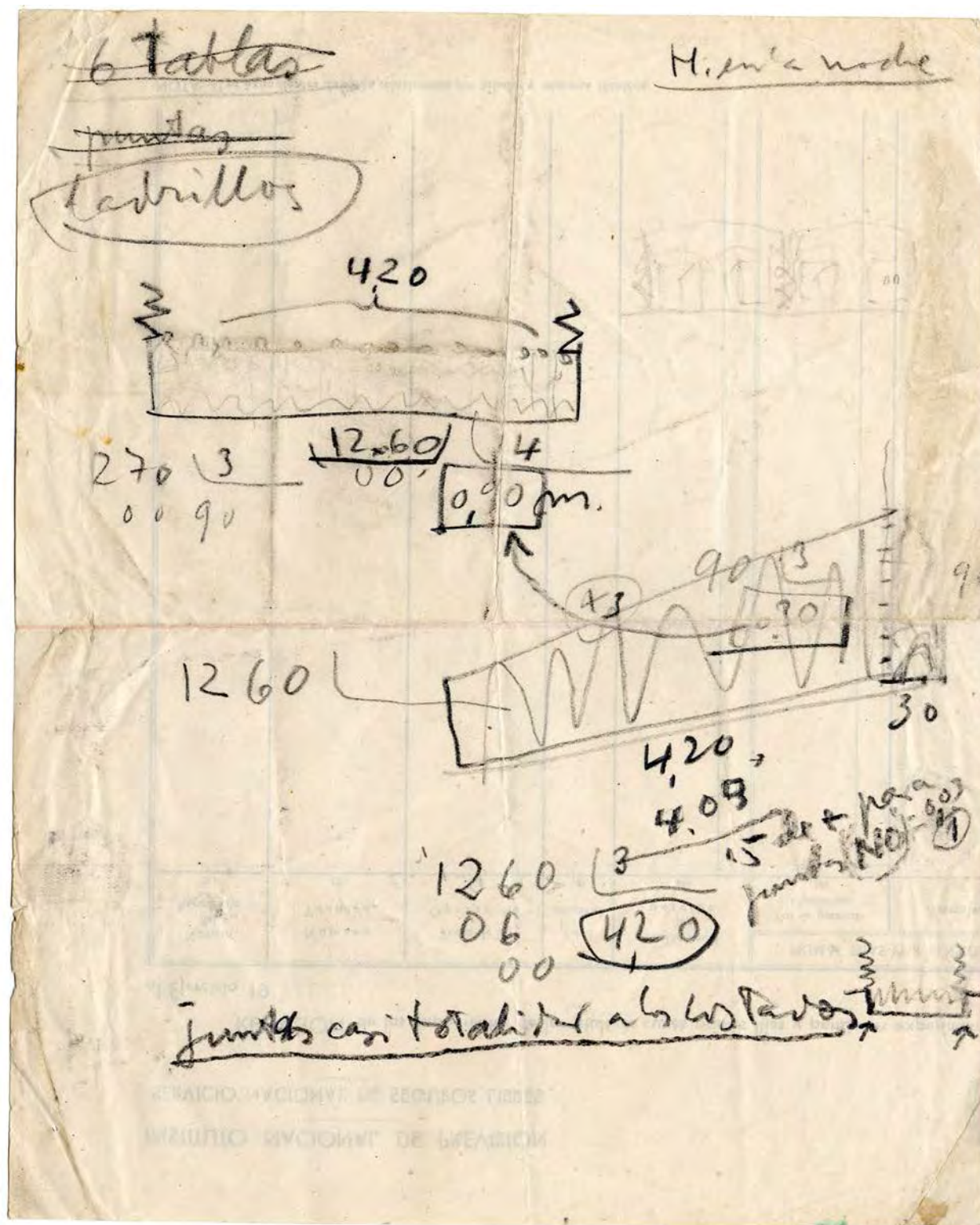
24 | 25

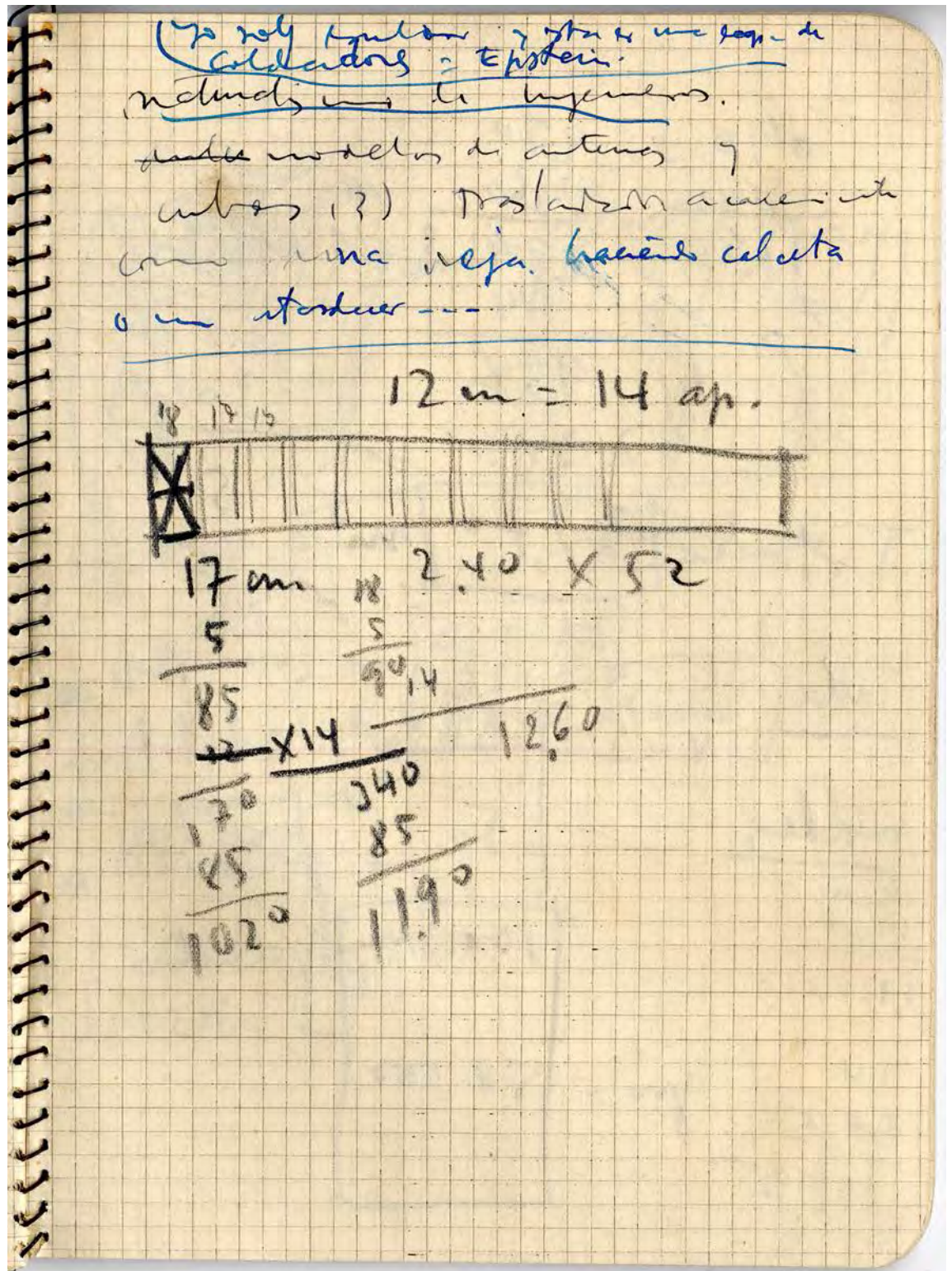
22 Archivo Museo Oteiza FD 16300_01.

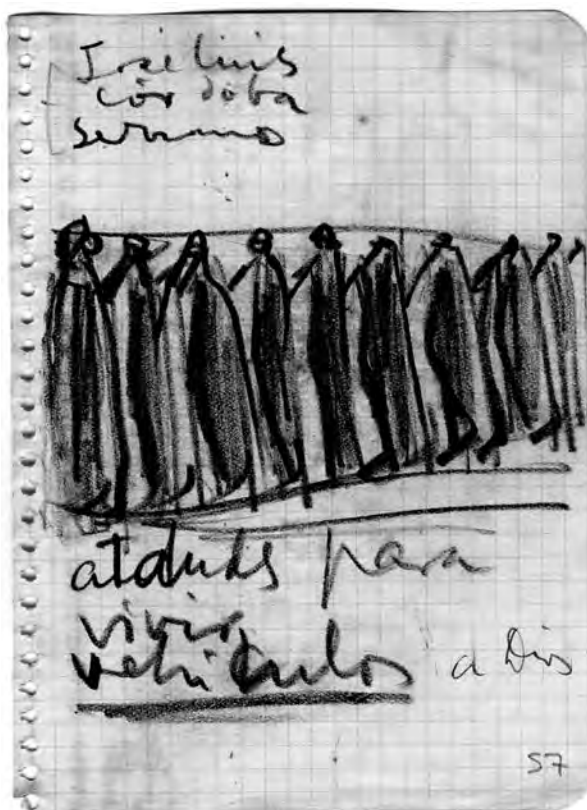
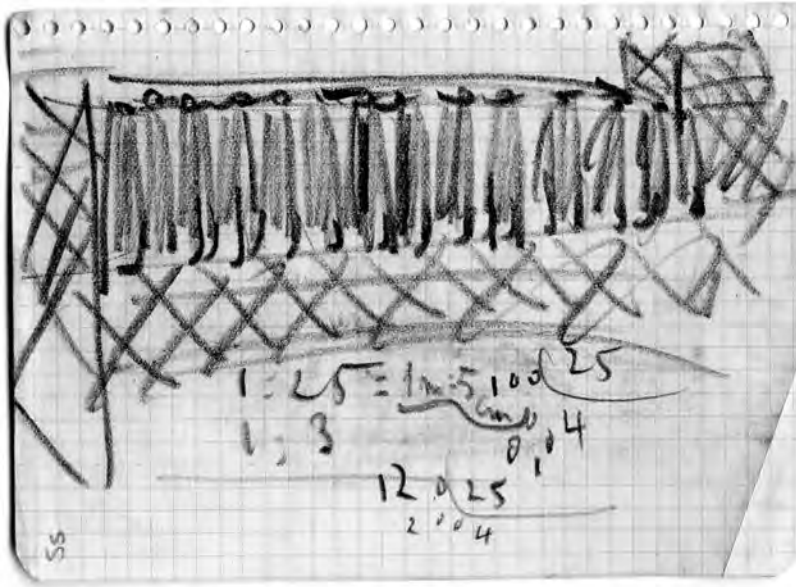
23 Archivo Museo Oteiza FD 16300_03.

24 Colección Museo Oteiza DI 290.

25 Colección Museo Oteiza DI 291.







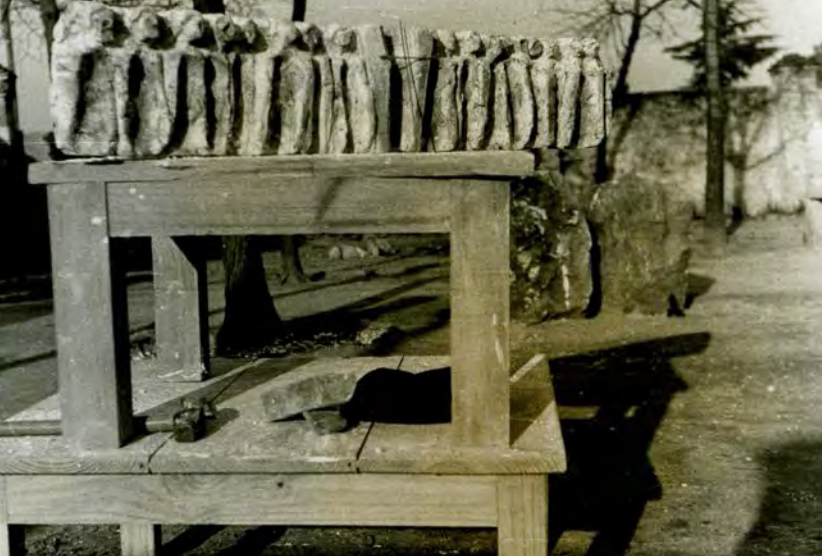
28

28 Archivo Museo Oteiza FD 16261_55.

29

29 Archivo Museo Oteiza FD 16261_57.



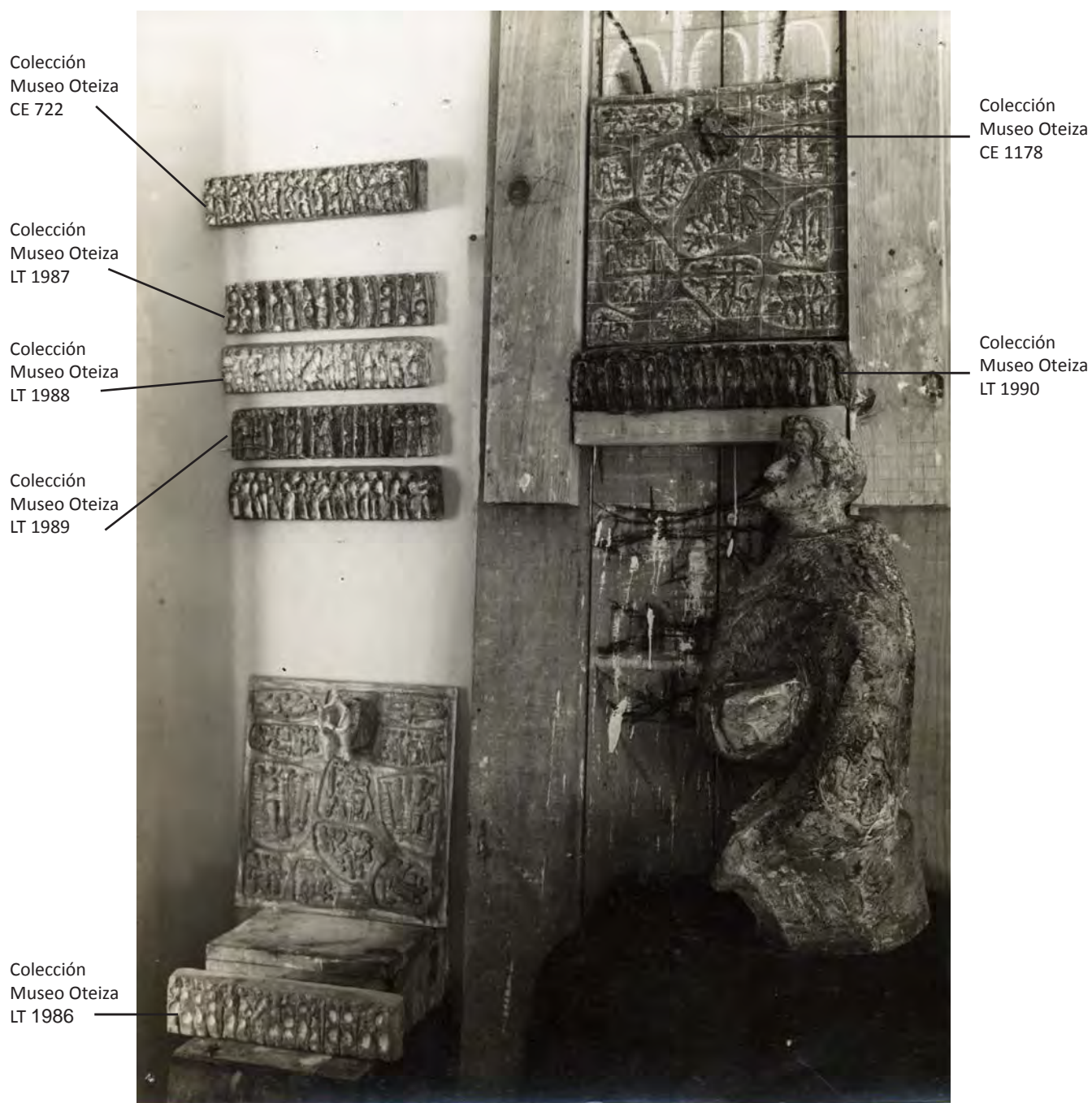


2

2 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13579.

3

3 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13579. (Detalle). Yeso. Localización desconocida.



FRISO ESTUDIOS PREVIOS



5	6
7	9
8	

5 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5853.

6 (detalle) Yeso. Dimensiones y localización desconocida.

7 Foto: Colección particular, Bilbao.

8 Foto: CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013. KUTXATEKA. Fondo Marín / Paco Marí.

9 (detalle) Yeso. Dimensiones y localización desconocida.

5,6

Friso con 13 apóstoles a escala 1:33.

Oteiza realizó una maqueta arquitectónica de la fachada para insertar el conjunto de su estatuaría y estudiarlo en relación a la arquitectura. Este Friso aparece en la mayoría de las fotografías acompañando a distintos estudios del planteamiento de relieve mural.

En este Friso ensaya 13 apóstoles, y es junto al que aparece en la fotografía nº 22-LT1987, los dos Frisos en los que el escultor ensaya un menor número de figuras. Los apóstoles aparecen agrupados, y se representan con aureola. La idea de continuidad se diluye tanto por las interrupciones verticales como por el modelado; menos contundente que en otros estudios. Traza una línea vertical en la parte baja de las piernas.



10

Fotografía del Archivo Museo Oteiza donde aparecen los 6 Frisos que conservó el escultor a escala 1:33.

En ellos estudia la movilidad del conjunto y cada imagen se complementa con la siguiente, hasta convertir la sucesión en la idea de una sola figura que se mueve en el espacio. Los apóstoles se unen sólidamente entre si y a la vez se articulan con las dos torres de la fachada.



(Pag siguiente)

17-19

Detalle de las cuatro primeras y las tres últimas figuras de los tres Frisos anteriores. El escultor crea ciertas interrupciones y cambios en la posición de las figuras; especialmente en el cuarto apóstol que eleva el brazo hacia su cabeza y en el penúltimo del Friso, que Oteiza identificaría con Judas y que aparece representado sin cabeza y portando ésta entre sus manos.

11	12
13	14
15	16

11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 722. Foto: Luis Prieto.

12 Obra: Colección Museo Oteiza CE 722. Yeso. 8x36x8cm. 1952-53.

13 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1988. Foto: Luis Prieto.

14 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1988. Yeso 8.5x36.5x4.6cm. 1952-53.

15 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1986. Foto: Luis Prieto.

16 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1986. Yeso 8.5x36.5x4.5cm. 1952-53.



17	17	17 Obra: Colección Museo Oteiza CE 722. Foto: EMM (detalle).
18	18	18 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1988. Foto: EMM (detalle).
19	19	19 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1986. Foto: EMM (detalle).



(Pag siguiente)

26-28

Detalle de las cuatro primeras y las tres últimas figuras de los tres Frisos anteriores. Se aprecian igualmente ciertas interrupciones y cambios de postura que afectan al cuarto y al penúltimo apóstol; al que vemos en el Friso superior con la cabeza entre sus manos y en el inferior, aparece un espacio vacío en el lugar que debería ocupar su cabeza.

20	21
22	23
24	25

20 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1989. Foto: Luis Prieto.

21 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1989. Yeso. 8.9x36x4cm. 1952-53.

22 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1987. Foto: Luis Prieto.

23 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1987. Yeso 8.8x36.5x4.4cm. 1952-53.

24 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1990. Foto: Luis Prieto.

25 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1990. Yeso. 9x36.5x4.9cm. 1952-53.



26	26	26 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1089. Foto. EMM.
27	27	27 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1987. Foto. EMM.
28	28	28 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1990. Foto. EMM.



29

29 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1988, LT 1989, LT 1990. Foto. EMM.

30

30 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1988, LT 1989, LT 1990. Foto. EMM.

29,30

Sucesión de tres relieves anteriores que están marcados en el reverso con las letras A, B y D. Los tres sirven como modelo para posteriores ampliaciones y estudios del Friso a mayor escala, que recogemos en el apartado 1.2.2. PROCESO HASTA EL MODELO DEFINITIVO.

NOTAS

- 1-3 1952. Jardín en su taller de Ciudad Lineal, Madrid
Friso con 15 apóstoles. Medidas y localización desconocida
A la izquierda una persona no identificada, en el centro el padre Xabier Álvarez de Eulate y Oteiza. Junto a ellos uno de los primeros estudios para el Friso que presenta en la zona central un espacio simbólico vacío con una cruz metálica.
- 4 1952. Interesante imagen de su taller en Ciudad Lineal, Madrid
Observamos 7 Frisos a escala 1:33, dos planteamientos de relieve mural y dos estudios de Andramari. En primer término la escultura Retrato del Padre Eulate, 1952. En la esquina superior derecha instala la estatuaria entre dos tablones de madera simulando las dos torres de la fachada y dibuja en tiza los arcos que proyectaron inicialmente los arquitectos.
- Se han localizado 8 Frisos a escala 1:33 (aproximadamente 8,5 cm. de altura), que se describen a continuación:
- 5-6 (Adjunta a la imagen).
- 7-9 Friso con 15 apóstoles a escala 1:33
De este Friso hemos localizado dos imágenes, en la primera aparece en el estudio de Oteiza en Ciudad Lineal (Madrid), en la segunda, inserto en una maqueta arquitectónica de la Basílica completa, que incluye además el edificio preexistente del convento. Es un Friso muy abstracto, que se genera casi por aplastamientos en las zonas internas de las figuras, generando un ritmo y movimiento que se sucede horizontalmente.
- 10 (Adjunta a la imagen).
- 11-12 Friso con 15 apóstoles a escala 1:33
Las figuras aparecen individualizadas y se aprecia entre ellas una línea que las separa; aunque algunas se relacionan formando pareja, especialmente los apóstoles 7 y 8. Se define un movimiento en las figuras, se intuye la idea de ropaje y se detallan sus brazos. Podrían llevar portar algún elemento iconográfico en sus manos, especialmente las figuras 3,7 y 10. Detrás del cuarto apóstol aparece un elemento circular.
En este Friso, es en el único caso, en el que ensaya en escala la profundidad real que tendría el Friso; ya que tiene que adaptarse al ancho de las dos torres de la fachada.
- 13-14 Friso con 15 apóstoles a escala 1:33
Las figuras aparecen individualizadas y se aprecia una línea de separación entre ellas; pero en este caso, se relacionan más entre sí y se crea cierto movimiento con los brazos. Parecen formar pareja los apóstoles 1 - 2, 3 - 4, y 7 - 8 entre los que se establece una mayor comunicación a través de la posición del cuerpo, los brazos y su mirada. En este Friso se aprecia la definición de los rostros y un mayor detalle en el modelado. El escultor parece esbozar algún elemento iconográfico que les podría identificar, se observa más claramente en los apóstoles 3 y 10. Detrás del cuarto apóstol aparece un elemento circular. En el reverso marca en azul la letra A.
- 15-16 Las figuras aparecen individualizadas y se aprecia una línea de separación entre ellas; exceptuando los apóstoles 6-7-8 que se unen en su parte central y establecen mayor comunicación entre ellos. El primer apóstol mira a la izquierda y el último a la derecha, conectando ambos extremos del Friso. Los cuerpos se hacen más abstractos, sin detallar los brazos y el interés se centra en los huecos cóncavos, que se suceden creando un ritmo continuo en horizontal. Esa sucesión horizontal se potencia por la línea que ha marcado en todas las figuras por encima de sus pies. Al igual que en los dos Frisos anteriores, detrás del cuarto apóstol aparece un elemento circular.

- 17-19 (Adjunta a la imagen).
- 20-21 Friso con 15 apóstoles a escala 1:33
Las figuras aparecen claramente individualizadas y permanece en ellas una forma de columna que remite a los relieves románicos. En algunas figuras se aprecia la aureola. Tan sólo las figuras 7-8 se aproximan entre ellas y parecen establecer un cierto diálogo. No se detallan los brazos ni los rostros. Le interesa especialmente la definición formal del conjunto y la sucesión creada por materia y espacio. Se sugieren aplastamientos cóncavos, pero en este caso, supeditados a una representación figurativa. Detrás del cuarto apóstol aparece un elemento circular. En el reverso marca en azul la letra B.
- 22-23 Friso con 13 apóstoles a escala 1:33
Es el menor número de figuras que ensaya Oteiza en sus estudios, también define 13 apóstoles en el Friso de la fotografía nº 6. Los apóstoles aparecen individualizados, exceptuando las figuras 8-9, que por la posición de sus cabezas y los huecos de sus cuerpos enfrentados establecen una comunicación. Los cuerpos son formas abstractas en las que se repiten 2 ó 3 aplastamientos cóncavos. Se suprime las ligeras diferencias que se apreciaban en los estudios anteriores, producidas por la posición de los brazos o la cabeza. No se busca la representación de un apóstol concreto, y convierte a todas las figuras en un elemento repetitivo con huecos que se van sucediendo a lo largo del Friso y que generan un espacio activo en torno a la escultura.
- 24-25 Friso con 15 apóstoles a escala 1:33
De todos ellos es el más abstracto, prácticamente no existen diferencias entre las figuras, tan sólo una sucesión de lleno-vacío, materia-espacio. Cada apóstol se define por un único hueco cóncavo o medio cilindro que atravesase la figura por completo. Sus cabezas se han reducido a simples volúmenes sin ningún detalle. Se eliminan brazos, y cualquier elemento de identificación o representación concreta de un apóstol, excepto en el penúltimo, donde Judas aparece de nuevo sin cabeza. Los apóstoles 7-8 tienen las cabezas más juntas, pero sin llegar a diferenciarse claramente del resto de apóstoles, evitando la formación de parejas o agrupaciones, a favor de una repetición continua donde incluso desaparece la relación figura-fondo. Detrás del cuarto apóstol aparece un hueco más amplio, en el lugar en el que en otros relieves aparecía un elemento circular. En el reverso marca en azul la letra D.
- 26-28 (Adjunta a la imagen).
- 29-30 (Adjunta a la imagen).



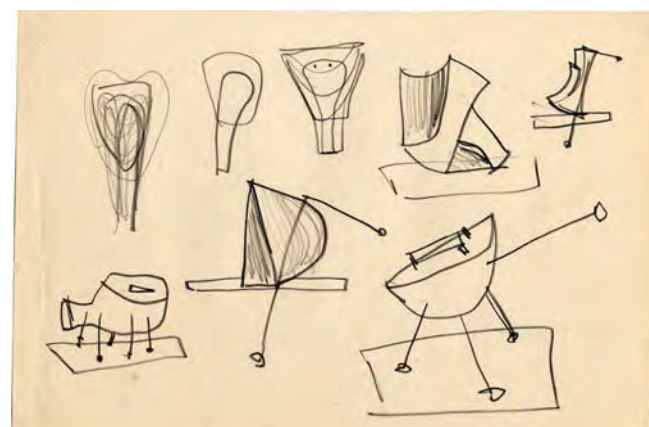
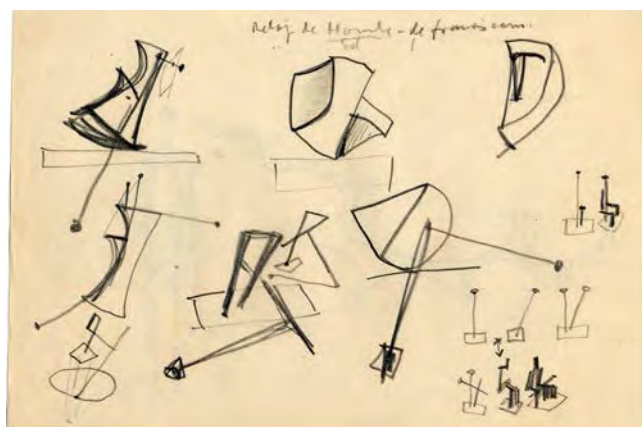
1	2
3	4

1 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1113. Yeso. 18x11x14cm. Foto: Luis Prieto.

2 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21539.

3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1114. Yeso. 22,5x14x14cm. Foto: Luis Prieto.

4 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21540.



5	6
7	8

5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 539. Yeso. 21x19x16 cm. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21538.

6 Obra: Ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21523.

7 Colección Museo Oteiza DI 341.

8 Colección Museo Oteiza DI 340.



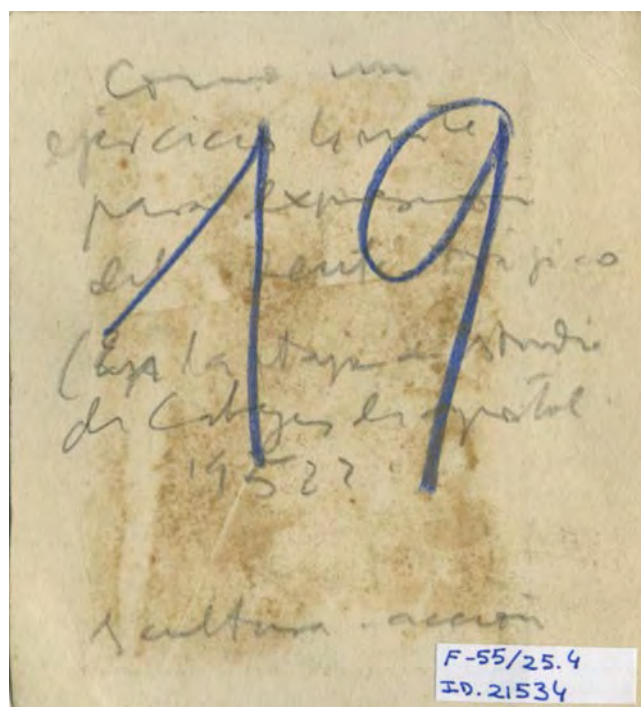
9	10
11	12

9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 739. Fundición en bronce. 29x15x17cm. Foto: Luis Prieto.

10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 865. Yeso. 30x22x20cm. Foto: Luis Prieto.

11 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21913.

12 Obra: Colección Caja Duero, Centro Cultural Gaya Nuño, Soria. Vaciado en cemento tintado. 28x14x14 cm. 1953.



13	14
15	16

11 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21534.

12 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21534v.

13 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13289.

14 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13285.

Obra: Colección particular, Dep. Museo BBAA Asturias, Oviedo. Vaciado en cemento. 31x19x17cm. 1953.



17	18
19	20
21	
22	23

- 17 Colección Museo Oteiza CE 1054. Terracota. 13x11x10cm. Foto: Luis Prieto.
 18 Colección Museo Oteiza CE 1055. Terracota. 12x11x12cm. Foto: Luis Prieto.
 19 Colección Museo Oteiza CE 1056. Terracota. 12x11x12cm. Foto: Luis Prieto.
 20 Colección Museo Oteiza CE 1057. Terracota. 12x12x12cm. Foto: Luis Prieto.
 21 Colección Museo Oteiza CE 1058. Terracota. 6x6x9cm. Foto: Luis Prieto.
 22 Colección Museo Oteiza CE 1622. Talla en piedra. 36x25x22,5cm. Foto: Luis Prieto.
 23 Colección Museo Oteiza CE 1624. Talla en piedra. 33,5x27,5x25,5cm. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

Oteiza desarrolla distintos conceptos escultóricos, en cuatro cabezas de apóstol que denomina A, B, C y D.

- | | |
|----------------|---|
| 1,2 | Cabeza de apóstol A. Genera dos concavidades, una en sentido horizontal y otra en sentido vertical en las que parecería que es el espacio, desde el exterior, el que entra y activa la masa de la figura. |
| 3,4 | Cabeza de apóstol B. Cabeza similar a la anterior que se construye por la sucesión de concavidades y planos geométricos que configuran el volumen de la cabeza y el cuello. |
| 5,6 | Cabeza de apóstol C. Estudio simplificado de cabeza partiendo de una nariz que nace desde la frente y que nos remite aquí a una máscara primitiva. |
| 7,8 | Dibujos alusivos a esta serie de cabezas de carácter abstracto definidas mediante planos geométricos. |
| 9 | Cabeza de apóstol D. Cabeza de modelado expresionista, en la que observamos las huellas de los dedos del escultor en el cuello y en los huecos de los ojos. |
| 10 | Cabeza muy cercana a la abstracción que queda definida por la alternancia de concavidades que se suceden en posición vertical y horizontal. |
| 11,12 | Cabeza similar a la Cabeza de apóstol D, pero en este caso, fuerza la tensión del cuello y la elevación de la cabeza, tanto que el rostro se muestra casi en posición horizontal. Esta obra la titula Puño gritando en el desierto/Retrato de Gaya Nuño, y efectivamente, éste, y los modelos denominados por el artista con las letras A y B, se asemejan a un puño levantado. |
| 13,14,15,16 | Cabeza de concepción similar a las que el escultor denominó Cabeza de apóstol A y B, pero alarga la dimensión del cuello haciéndola más expresiva |
| 17,18,19,20,21 | Estudios en barro en los que no define el rostro. En los apóstoles del Friso, tampoco definirá un rostro para el nº 4. En algunos estudios posiciona simbólicamente una cruz sobre el rostro del apóstol. |
| 22 | Estudio de cabeza en piedra caliza blanca que se construye por planos geométricos y en la que define dos líneas en forma de cruz. |
| 23 | Cabeza en la que parece ensayar los distintos acabados y texturas que produce la talla sobre la piedra de Markina. |



1	2
3	4
5	6

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 2575. Foto. Balmes.

2 Obra: Yeso. Dimensiones y localización desconocida. 1ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 2575.

3 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 19095.

4 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13620.

5 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 19097.

6 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 19093.

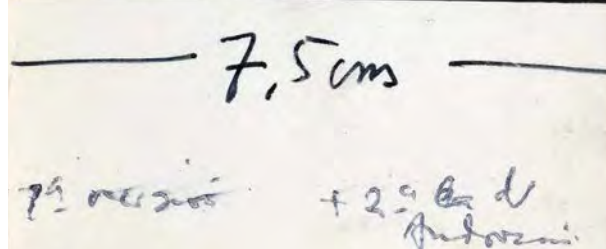
1-2

1952. Taller de Ciudad Lineal, Madrid, 1952-53.

Estudio de los 4 primeros apóstoles del Friso a escala 1:5. 1ª versión.

Posiblemente realizado teniendo como modelo de partida el Friso LT01989 (letra B en el reverso).

Oteiza define y amplía a mayor escala los conceptos desarrollados en los Frisos anteriores.



7	8
9	

7 Obra: Yeso. Dimensiones y localización desconocida. 2ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21580.

8 Obra: Ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 1762.

9 Obra: Ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21595. Foto: Balmes.



10

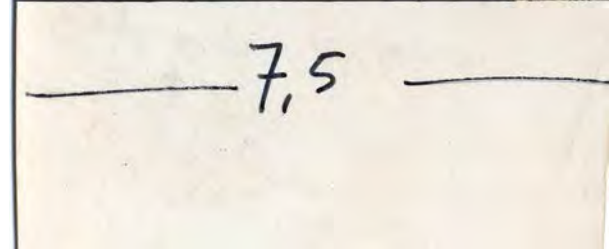
10 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5954.

11

11 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21861.

12

12 Obra: Yeso. Dimensiones y localización desconocida. 3ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13617.



13	14
15	16

13 Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21591. Foto: Balmes.

14 Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 1763.

15 Obra: ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21589.

16 Archivo Museo Oteiza FD 21589v.



Jorge Oteiza y Integueria
 Kipini en el estudio "at the
 open air", del primero, el 4 de
 abril de 1953.

4 Jorge Oteiza
 con un enorme obra
 2016

Integueria Kipini

FD 6122.3 6446



17 | 18

20 | 19

17 Obra: Yeso. Dimensiones y localización desconocida. 4ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 6144.

18 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 6144v.

19 Obra: Ibid. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 6144. (Detalle)

20 Obra: Dimensiones y localización desconocida. 5ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21915.

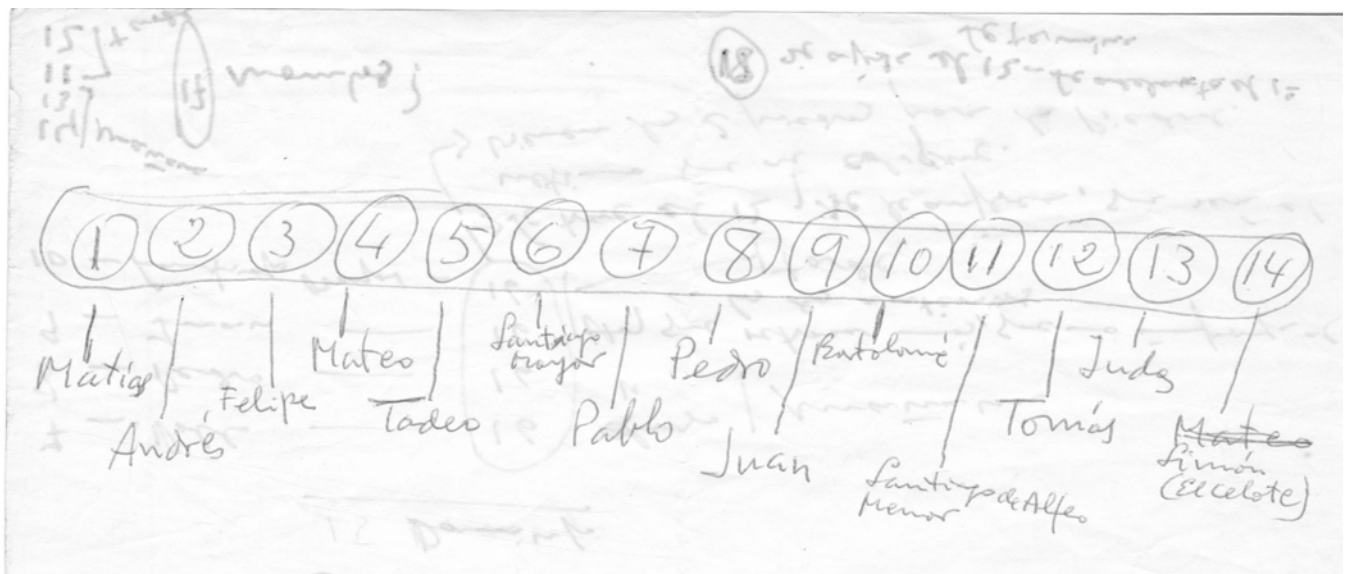


21

21 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1240. Yeso. 15x83x5cm. Foto: Luis Prieto.

22

22 Obra: Colección Museo Oteiza LT 1241. Barro cocido. 19x29x7,5cm. Foto: Luis Prieto.



23

23 Obra: Yeso. Dimensiones y localización desconocida. 6ª Versión. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 19098.

24

24 Archivo Museo Oteiza FD 8392.



25

25 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 13224.

26

26 Obra: Colección Basílica de Arantzazu. Yeso patinado. 63,5x53x20cm. Foto: EMM.

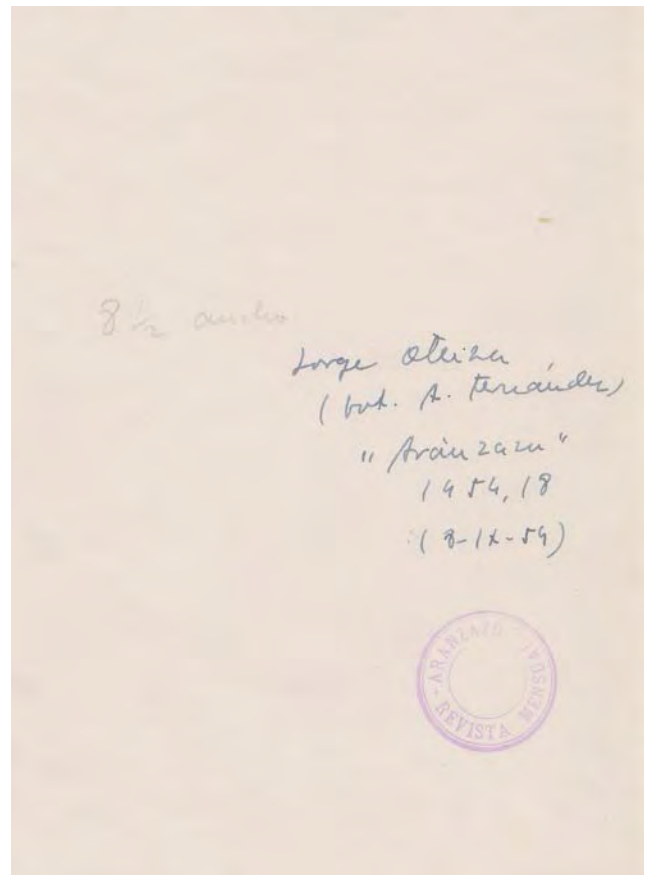
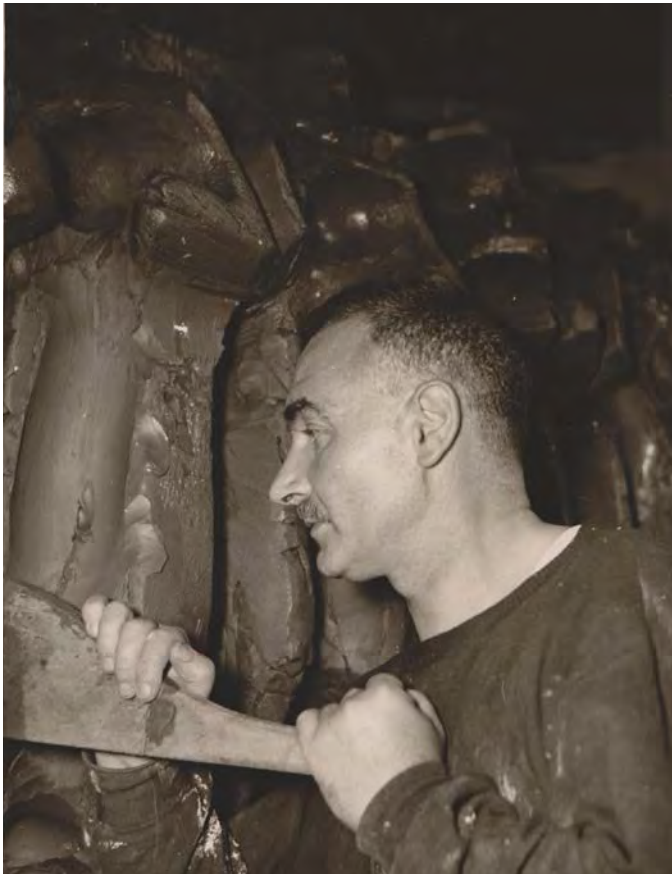
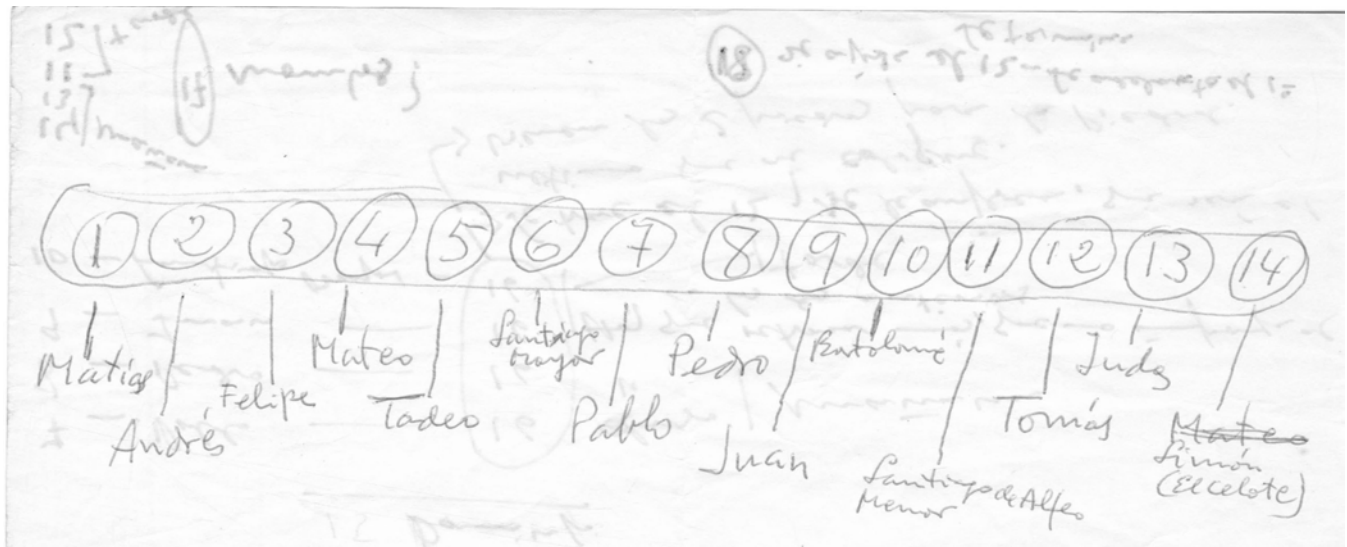
25-26

Friso completo con 14 figuras a escala 1:5.

Oteiza positiva en yeso el Friso completo, patinándolo posteriormente en color ocre. Actualmente se conservan las tres últimas figuras de este Friso en el Santuario de Arantzazu.

NOTAS

- 1,2 (Adjunta a la imagen).
- 3-6 1952-53. Taller de Ciudad Lineal, Madrid.
Friso modelado en barro con 15 figuras a escala 1:5. 2ª Versión.
Oteiza modela el apostolario teniendo como referencia el Friso LT01988 (letra A en el reverso) que se aprecia en las fotografías en la esquina inferior izquierda.
- 7-9 1952-53. Taller de Ciudad Lineal, Madrid.
Estudio de los 4 primeros apóstoles del Friso a escala 1:5. 2ª versión.
Del apostolario completo que estaba modelando Oteiza en las imágenes anteriores se ha realizado un positivado en yeso de las cuatro primeras figuras.
- 10-12 1952-53. Oteiza en su taller de Ciudad Lineal, Madrid.
Oteiza junto a diferentes esculturas fechadas en torno a 1952. Aparecen colgados en la pared dos Frisos a escala 1:5, corresponden a la 2ª y 3ª Versión.
- 13-14 Estudio de los cuatro primeros apóstoles del Friso a escala 1:5. 3ª versión
Realizado a partir del estudio LT01990, en el que Oteiza había señalado por el reverso la letra D. El escultor fuerza el gesto y posición de los brazos del cuarto apóstol, en el que su cabeza aparece casi en sentido horizontal.
- 17,18 1953. Oteiza en su taller con Antequera Azpiri, Madrid.
- 19 Detalle de la imagen anterior.
Friso completo con 15 figuras a escala 1:5. 4ª Versión.
Detalla los rostros y centra el ritmo en la posición de los brazos.
- 20 1953. Jardín en su estudio de Ciudad Lineal, Madrid.
Friso completo con 16 figuras a escala 1:5. 5ª Versión.
Estudio similar al anterior pero hay un mayor interés en definir la escultura en claroscuro.
- 21 Friso completo con 16 figuras a escala 1:18.
Modelado expresivo en el que parece centrarse en determinar los vacíos de cada figura.
- 22 Estudio de los 4 últimos apóstoles del Friso a escala 1:14.
Una constante que se repite en todos los estudios del Friso es la singularización del penúltimo de los apóstoles. Formalmente coincide con el estudio definitivo del Friso.
- 23 Taller de Arantzazu, 1953.
Friso completo con 14 figuras a escala 1:5. 6ª Versión.
- 24 Documento fechado en 1969 en el que el escultor detalla la posición y los nombres de los apóstoles.
- 25,26 (Adjunta a la imagen).



1

1 Archivo Museo Oteiza FD 8392v.

2 | 3

2-3 Archivo Arantzazu A-31-16. Foto: Alberto Fernández.

2-3

Friso con 14 figuras a escala 1:3.

Fase inicial del modelado, 1953. Oteiza en su primer taller de Arantzazu, modelando en barro el apostolario que servirá como modelo para tallar el Friso de los apóstoles en piedra. Para realizar el vaciado emplea una paleta cuero, que es una herramienta del juego de la pelota vasca. Señalar que el escultor ha cortado uno de sus lados para conseguir un mayor acceso al barro. Esta fotografía se conserva en el Archivo Museo Oteiza y en el Archivo de Arantzazu. En este último, se indica el nombre del fotógrafo y la fecha en la que se publica en la Revista Arantzazu, 1954 (XXXIV nº 346) Fasc. 1, p. 18.



4

5 | 6

4 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5803.

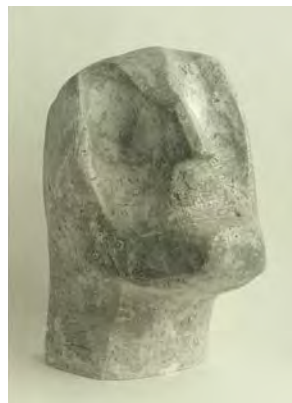
5 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21598.

6 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21599.



7 | 8
9

7 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21616.
8 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21617.
9 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21620.



10		
11	12	13
14		

10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1059. Yeso. 15x10x11cm. Foto: Luis Prieto.

11 Obra: Colección Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu, Oñati (Gipuzkoa). Talla en piedra. 39x26x34cm. Foto: TB/DM.

12 Obra: Colección Museo Oteiza CE 0769. Yeso. 45x31x32cm. Foto: Luis Prieto.

13 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1097. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

14 Obra: Colección Museo Oteiza CE 770. Yeso. 37x31x32cm. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21559.

Estudio de apóstol nº 1

Detalla una cabeza a escala 1:3, y tres a escala 1:1, una en caliza negra de Markina en la que estudia los distintos acabados de la talla en piedra y dos en yeso. En esta cabeza se aproxima al retrato de Inazio Sarasua. La cabeza (fotografía nº 14), es una versión de la anterior (fotografía nº 12), que será denominada por Oteiza Cabeza de apóstol nº 15. En los dos modelos ampliados se une la fuerza de una masa escultórica que se define por claroscuro, con fragilidad que trasmite en la inclinación de la cabeza.



15

16

15 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1060. Yeso. 15x10x11cm. Foto: Luis Prieto.

16 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1098. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



17	18	19
20		21

17 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1061. Yeso. 17x9x8cm. Foto: Luis Prieto.

18 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1062. Yeso. 15x18x17cm. Foto: Luis Prieto.

19 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1063. Yeso. 15x11x10cm. Foto: Luis Prieto.

20 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1064. Yeso. 15x18x18cm. Foto: Luis Prieto.

21 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1099. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO

Estudio de apóstol nº 4



22	23	24
25		26

22 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1065. Yeso. 15x11x10cm. Foto: Luis Prieto.

23 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1066. Yeso. 15x15x14cm. Foto: Luis Prieto.

24 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1067. Yeso. 13x9x11cm. Foto: Luis Prieto.

25 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1115. Yeso. 14x11x7cm. Foto: Luis Prieto.

26 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1100. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



27	28	29
		30

27 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1068. Yeso. 13x11x12,5cm. Foto: Luis Prieto.

28 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1069. Yeso. 15x11x11cm. Foto: Luis Prieto.

29 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1070. Yeso. 17x15x15cm. Foto: Luis Prieto.

30 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1101. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO

Estudio de apóstol nº 6



31	32	33
		34

31 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1071. Yeso. 13x10x11cm. Foto: Luis Prieto.

32 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1072. Yeso. 15x11x11cm. Foto: Luis Prieto.

33 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1073. Yeso. 13x11x11cm. Foto: Luis Prieto.

34 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1102. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



35 | 36 |

37

35 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1074. Yeso. 17x18x15cm. Foto: Luis Prieto.

36 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1075. Yeso. 14x12x11cm. Foto: Luis Prieto.

37 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1103. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

1.2.3. DESCRIPCIÓN DEL MODELO DEFINITIVO

Estudio de apóstol nº 8



38	39	40
41	42	44
43		

38 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1076. Yeso. 15x12x10cm. Foto: Luis Prieto.

39 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1077. Yeso. 14x17x14cm. Foto: Luis Prieto.

40 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1078. Yeso. 18x15x20cm. Foto: Luis Prieto.

41 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1079. Yeso. 12x13x25cm. Foto: Luis Prieto.

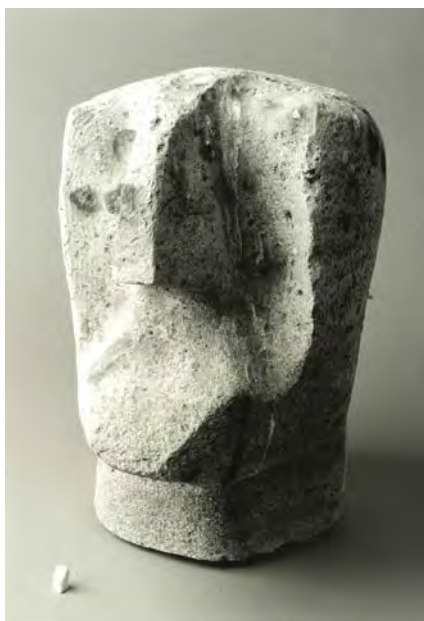
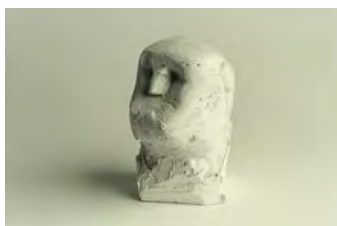
42 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1080. Yeso. 12x9x10cm. Foto: Luis Prieto.

43 Obra: Colección Museo Oteiza CE 61. Yeso. 38x31x36cm. Foto: Luis Prieto.

44 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1104. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

Estudio de apóstol nº 8

Sólo por el número de estudios que realiza; seis a escala 1:3 y uno a escala 1:1. Se puede determinar el interés que tiene el escultor en la definición del rostro de ésta figura central que se gira para abrazar al apóstol nº 7, y en la que se acerca al retrato de Juan XXIII. El modelo ampliado es contundente y se define por la sombra que producen los huecos de los ojos, que el escultor realiza insertando sus puños en el barro con fuerza y un rápido movimiento descendente.



45	
46	
47	48

45 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1081. Yeso. 14x9x14,5cm. Foto: Luis Prieto.

46 Obra: Colección Museo Oteiza CE 0062. Yeso. 40x29x30cm. Foto: Luis Prieto.

47 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1621. Talla en piedra. 44x36x27cm. Foto: Luis Prieto.

48 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1105. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



49	50	51
		52

- 49 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1082. Yeso. 13x10x13cm. Foto: Luis Prieto.
 50 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1083. Yeso. 12,5x12,5x12cm. Foto: Luis Prieto.
 51 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1084. Yeso. 14x10x11,5cm. Foto: Luis Prieto.
 52 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1106. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



53	54	55
56		57

- 53 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1076. Yeso. 15x12x10cm. Foto: Luis Prieto.
 54 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1077. Yeso. 14x17x14cm. Foto: Luis Prieto.
 55 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1078. Yeso. 18x15x20cm. Foto: Luis Prieto.
 56 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1623. Yeso. 28x24x31cm. Foto: Luis Prieto.
 57 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1107. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



58	59	60
		61

58 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1089. Yeso. 22,5x19x17cm. Foto: Luis Prieto.

59 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1090. Yeso. 15,5x13x14cm. Foto: Luis Prieto.

60 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1091. Yeso. 23x22x16cm. Foto: Luis Prieto.

61 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1108. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

Estudio de apóstol nº 13



62	63	64
		65

- 62 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1092. Yeso. 15x13x13cm. Foto: Luis Prieto.
 63 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1093. Yeso. 11,5x13x9,5cm. Foto: Luis Prieto.
 64 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1094. Yeso. 13x14x9,5cm. Foto: Luis Prieto.
 65 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1109. Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.



66 | 67

68

66 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1095. Yeso. 15,5x11x11cm. Foto: Luis Prieto.
 67 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1096. Yeso. 15x20x17cm. Foto: Luis Prieto.
 68 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1110 Yeso. 105x30x25cm. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

- 1 Reverso del documento FD-8392 en el que detalla a modo de diario el orden en el que los apóstoles se van instalando en la fachada de Arantzazu y sus nombres correspondientes.
- 2-3 (Adjunta a la imagen).
- 4 Apostolario, fase final del modelado en barro de los 14 apóstoles.
- 5 Modelo en yeso del apostolario. Friso con 14 figuras a escala 1:3. Fotografía de los cinco primeros apóstoles.
- 6 Modelo en yeso del apostolario. Friso con 14 figuras a escala 1:3. Fotografía de los apóstoles 6, 7, 8 y 9. Continuación de la fotografía anterior.
- 7 Modelo en yeso del apostolario. Friso con 14 figuras a escala 1:3. Fotografía de los apóstoles 3, 4, 5 y 6.
- 8 Modelo en yeso del apostolario. Friso con 14 figuras a escala 1:3. Fotografía de los apóstoles 7, 8 y 9.
- 9 Modelo en yeso del apostolario. Friso con 14 figuras a escala 1:3. Fotografía de los 14 apóstoles.

En el orden y la maquetación establecida en la narración en imágenes, hemos unido la figura en yeso del apóstol completo a escala 1:3 con los estudios detallados de su cabeza. Para clarificarlo visualmente, se han establecido dos tamaños de fotografías, que coinciden con las dos escalas a las que están realizados los estudios de éstas cabezas, escala 1:3 y escala 1:1. De estas dos escalas, una coincide con el modelo definitivo en yeso, donde la cabeza tiene una altura aproximada de 12 centímetros, y la otra con el tamaño que tendrán las cabezas de los apóstoles en la talla en piedra, alrededor de 35 centímetros. Normalmente la definición del rostro se mantiene, pero realiza variaciones en la disposición de la cabeza y estudia la cabeza exenta o la relación de la escultura con el fondo.

Estudio de apóstol nº 1

Detalla una cabeza a escala 1:3, y tres a escala 1:1, una en caliza negra de Markina en la que estudia los distintos acabados de la talla en piedra y dos en yeso. En esta cabeza se acerca al retrato de Inazio Sarasua. La cabeza nº 14 (Colección Mueso Oteiza CE 770), es una versión de la anterior, que será denominada por Oteiza Cabeza de apóstol nº 15. En los dos modelos ampliados se une la fuerza de una masa escultórica que se define por claro oscuro, a la fragilidad que trasmite en la inclinación de la cabeza.

Estudio de apóstol nº 2

Es el único apóstol en el que sólo hemos localizado un estudio de cabeza, a escala 1:3.

Estudio de apóstol nº 3

Oteiza realiza para este apóstol cuatro estudios a escala 1:3, en dos estudia la cabeza exenta y en dos la relación de la cabeza con el fondo. Al analizar la posición de la cabeza, detalla en ocasiones el cuello y los hombros.

Estudio de apóstol nº 4

Realiza cuatro estudios de este apóstol al que no pone rostro, tres se asemejan al modelo definitivo en yeso, y en uno, realiza un vaciado de medio cilindro.

Estudio de apóstol nº 5

Se han localizado tres estudios, en los que analiza la cabeza en distintas posiciones, dejando en algún caso el rostro en posición horizontal. Define en algunos modelos una boca abierta, que le da al rostro un carácter dramático.

Estudio de apóstol nº 6

Desarrolla tres estudios a escala 1:3 con mínimas variaciones.

Estudio de apóstol nº 7

En los dos estudios localizados define unos pequeños ojos, y en uno de ellos representa el hombro y la mano del apóstol nº 8 que le abraza.

Estudio de apóstol nº 8

Sólo por el número de estudios que realiza; seis a escala 1:3 y uno a escala 1:1, ya se podría determinar el interés que tiene el escultor en la definición del rostro de ésta figura central que se gira para abrazar al apóstol nº 7, y en la que se acerca al retrato de Juan XXIII. El modelo ampliado es contundente y se define por la sombra que producen los huecos de los ojos, que el escultor realiza insertando sus puños en el barro con fuerza y un rápido movimiento descendente.

Estudio de apóstol nº 9

En este caso, es distinta la definición del rostro del modelo definitivo en yeso y de la cabeza a escala 1:3, respecto a las cabezas de mayor escala. En ellas define un rostro melancólico, marcando dos ojos en el yeso y uno en la piedra. Finalmente en el friso definitivo insertará el rostro del modelo ampliado en yeso.

Estudio de apóstol nº 10

Los tres estudios presentan variaciones en la posición e inclinación de la cabeza.

Estudio de apóstol nº 11

Se localizan tres estudios de cabeza en yeso y un ensayo en piedra en el que analiza la talla y los distintos acabados.

Estudio de apóstol nº 12

Analiza en tres estudios a escala 1:3 la relación figura-fondo y la posición de las manos sobre el rostro.

Estudio de apóstol nº 13

En los tres estudios detalla expresiones dramáticas, acentuando el hueco y forma de la boca, la profundidad de los ojos y las marcas o lágrimas que presenta en el lado derecho del rostro. En la cabeza nº 62 (Colección Mueso Oteiza CE 1092) realiza una intervención posterior en el yeso, tallando líneas que definen de forma geométrica la nariz y los ojos.

Estudio de apóstol nº 14

En ambos estudios detalla la posición de la cabeza respecto al giro del cuello y los hombros al forzar su mirada hacia la derecha.



1

1 Archivo Museo Oteiza FD 2840.

2

2 Archivo Museo Oteiza FD 3344.

3

3 Pagola, Manolo. La Nueva Basílica De Arantzazu. Su Construcción y Financiación. Oñati, Arantzazu E.F., 2005, p.73.

Oteiza y el cantero Tomás Uriarte, quién colaboró con el tallista Resano en la talla de los años cincuenta. Aparece con dos ayudantes, Pedro y Nicolás, hijo y sobrino del cantero, y con sus dos hijas; Miren y Pilar, que fueron a visitarle. Información recogida por Manolo Pagola, en el libro *La Nueva Basílica de Arantzazu. Su construcción y financiación*. Oñati, Arantzazu E.F., 2005, p. 76.



4

4 Archivo Museo Oteiza FD 3382.

5

5 Archivo Museo Oteiza FD 25199.



6

7

6 Archivo Museo Oteiza FD 13586. Foto: Plazaola.

7 Archivo Museo Oteiza FD 5963. Foto: Plazaola.

NOTAS

- 1 Oteiza, el primero por la izquierda, y Néstor Basterretxea junto a un fraile y a otras personas frente a la fachada de la Basílica vacía. Se aprecian unos huecos inferiores en el paramento de la fachada.
- 2 1953-54. Arantzazu.
Oteiza junto a los padres franciscanos e Itziar Carreño (agachada), entre los bloques monolíticos de piedra que serán el soporte para la talla de los apóstoles.
- 3 (Adjunta a la imagen).
- 4 1953-54. Arantzazu.
Oteiza entre los bloques monolíticos de piedra que servirán para la talla de cada uno de los apóstoles.
- 5 1953-54. Arantzazu.
Oteiza tallando uno de los apóstoles, a su izquierda el padre Xavier de Eulate, a su derecha uno de los canteros que colaboraron en la talla.
- 6 El vaciado en yeso, estudio de las dos primeras figuras del Friso en escala 1:2,5 aparecen tumbadas en primer término. En segundo término un vaciado en yeso de un apóstol aparece inserto en una estructura de madera para proceder al sacado de puntos.
- 7 Itziar Carreño entre dos canteros. En primer término aparecen tumbados los dos primeros apóstoles del Friso tallados en piedra.

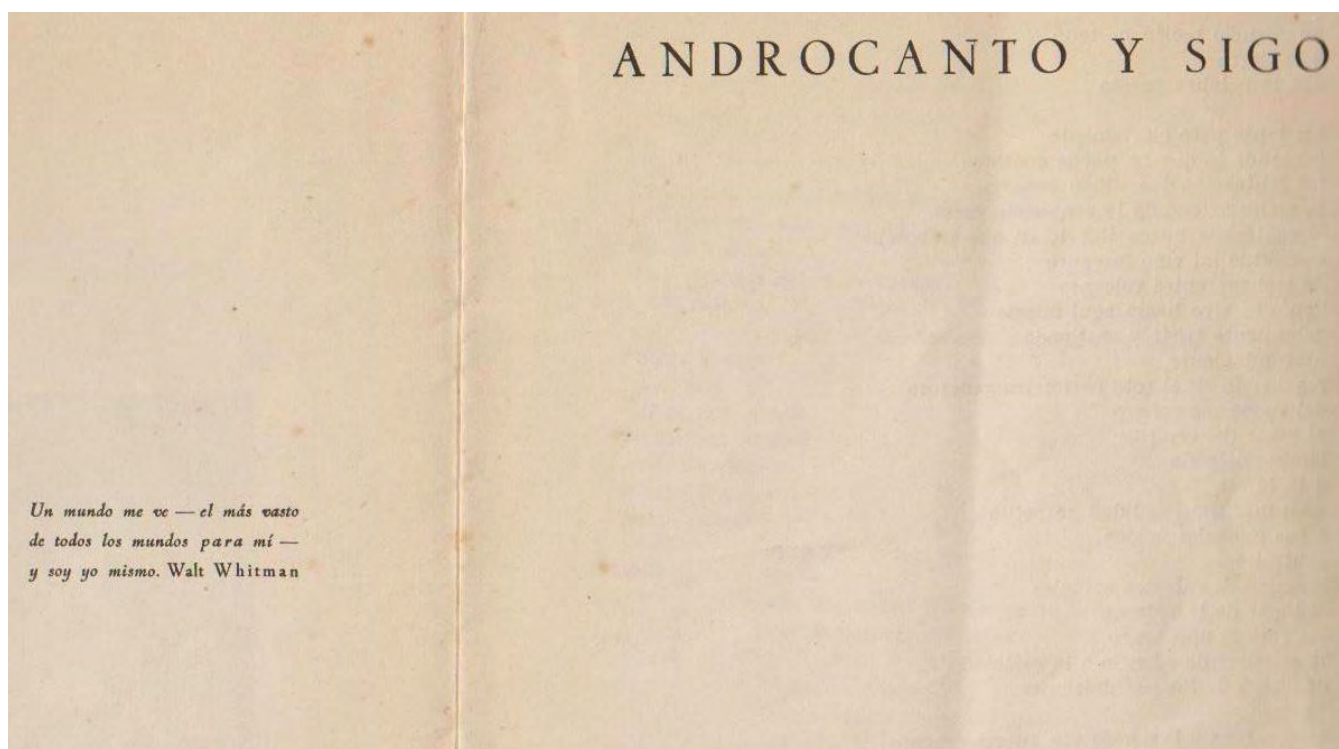
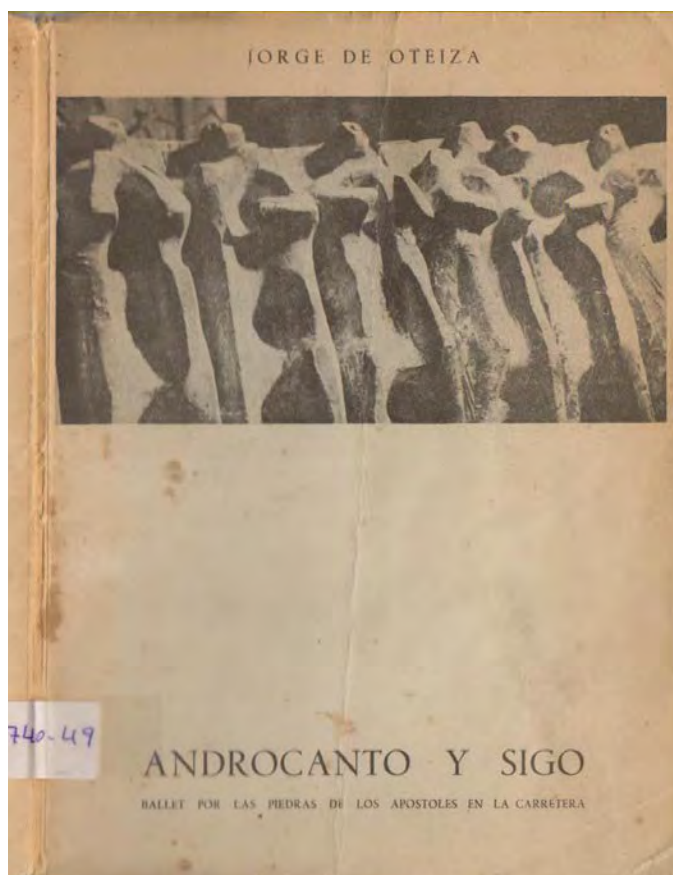
SEGUNDO PERÍODO 1954-1968

PARALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS

2. CONSECUENCIAS DE LA PARALIZACIÓN

2.0. <i>ANDROCANTO Y SIGO. BALLET POR LAS PIEDRAS DE LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA</i> . POEMARIO EN RESPUESTA A LA PARALIZACIÓN DE LA ESTATUARIA	242
2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA <i>PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA</i> JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO	250
2.2. FACHADA VACÍA	272
2.3. LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA	288
2.4. <i>AMA LUR</i> . OTRA RESPUESTA AL ABANDONO DE LOS APÓSTOLES	294

2.0. ANDROCANTO Y SIGO. *BALLET POR LAS PIEDRAS DE LOS APÓSTOLES EN LA CARRETERA.*
POEMARIO EN RESPUESTA A LA PARALIZACIÓN DE LA ESTATUARIA



Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Pro manuscrito. E.F. Aránzazu, Oñati, 1954. Se imprimieron 105 ejemplares en la imprenta de Aránzazu, abril de 1954. Se muestran los poemas, 1, 9 y 12 con sus notas correspondientes. El ejemplar reproducido corresponde al conservado en el Archivo de Arantzazu 740-49.

TENGO

veintinueve de enero
una cristiana tristeza ardiendo
de tanto vigor perdido tanta hambre de obstinada estatua
repartida
la corteza viva huyendo en los dientes
de los perros
desnudo quedo lento luto persistente
en el dormitorio sin llave
te la tiro en la cara
de la piedra
tanta estatua anunciada y muerta
me condenan? quiero aquí subir

7

mi silencio recién cortado
a la tierra
con la palabra puesta

sin tanto peso ciertamente
contando lo que no puede contarse
los fantasmas que silban todavía
la mano extendida la centésima mano
el centésimo hueco abierto en que embotello
en estatua mi vino inseguro
de transparentes volcanes
depósito vivo hasta aquí mismo
velozmente triste y castigado
profundamente
residiendo en el roto perímetro generoso
del sueño me refiero
al lugar del espíritu
lámina delgada
a la forma
a su marítima agilidad perpetua
a sus mortales ácidos
neutrales
los cuerpos sufridos actuales
al lugar de la vida
me refiero uno a uno
73 minutos de silencio a la realidad
ilegitima de las prohibiciones

Amo a Dios y lo demás me interesa menos
no sirvo a los grandes sacerdotes
no creo
no sé si hago bien si analizo el amor
sin la usual contabilidad sin los números
a los que arrancaron la lengua
sin la mesa de dibujo de los jardineros
y me parece grave el estado del que no ama
que puede hacer mucho mal
donde he puesto el corazón lo he perdido por esto
escribo

Hay cosas que no pueden llevarse a la escultura
el odio por ejemplo

8

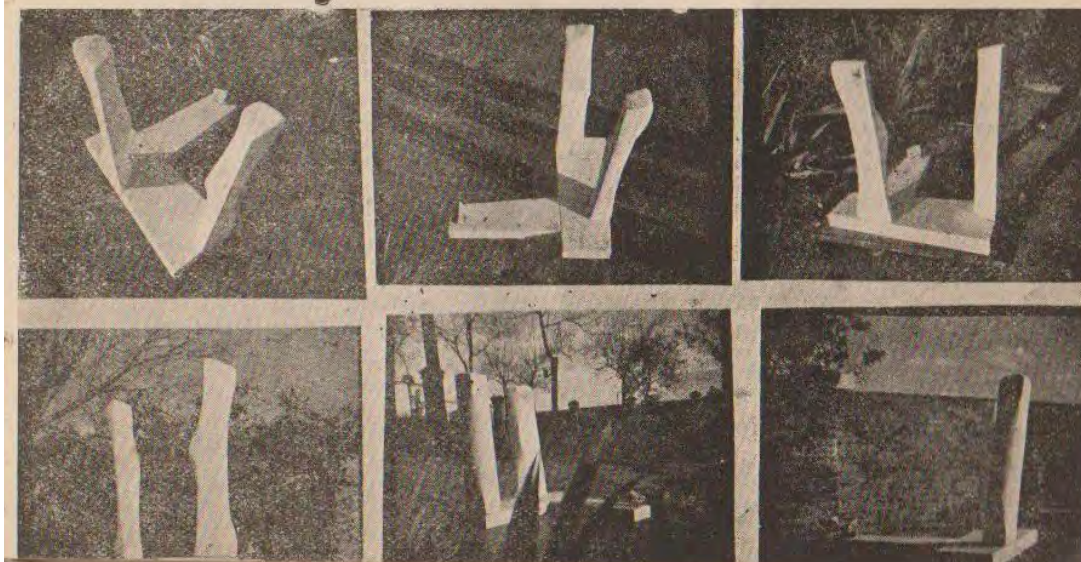
*Sauvages
gloriosos*

*V. J. J.
D. J. J.*

9

No miro con metales con medallas
no celebro
por su número y decisión no cuento
más que con un relámpago
por esto aguardo
no me impaciento
y mientras nieva escribo:
este es el muro que guarda todavía
parte de la memoria arrebatada
parte de la balanza detenida
parte y nada más que una parte
la del amor temible
insobornable
la del hermano ausente
no confío al agua estas señales
no pongo en las manos vacías de los jueces
más que nieve
hasta la piedra es breve
hasta la luz se muere
hasta el recuerdo
hasta el metal instruída su forma se detiene
y la verdad el límite también prefiere
con humildad medida

(8)



pues su ley observo y su precepto escribo
estoy cautivo en el silencio
de este muro que acepto
quedaban estas piedras todavía
quedaba una casa en que se reza
sin que nadie diga aquí no está tu nombre
aquí no se te recuerda
aquí no se te vive.
qué queréis? quedaban
ahora que me limito y me reduzco
acudís a mí cientos me atropelláis
acudís a mí saltáis como salmones
el liso obstáculo
por vuestro número y decisión
desde dónde habéis sido mandados?

Rafael medicina de Dios uno de los siete grandes ángeles y Matías
el último apóstol, el décimocuarto y el primero. No quiero que lue-
go digan que no soy histórico en mi memoria.

Y AHORA tengo que irme
 ni tengo angustia
 ni quiero vivir eternamente

no necesito más que esta figura intemporal y esta rama
 Señor y esta gota de sangre

en un dedo
 una gota de agua en la cara
 para verte

no consisto en otra cosa que llamarte
 quererte desde la pobreza de mi luz individual
 y aun te pierdo en este breve sitio que dispongo
 sobre el abismo
 de esta piedra
 ni sé amarte
 más
 ni puedo pedirte

Del unánime llanto me avergüenzo
 me retiro por pudor de tanta angustia personal
 la inseguridad prefiero
 contramística el alma
 no entiendo de industriales avaricias y notarios
 no es sobrenatural esa angustia aburrida
 y sin grandeza demasiado mucho dolor de muelas
 dolor de Dios demasiado poco

sí
 los creadores ojos de Dios que busco
 los omnipotentes y solitarios de mí
 los Húmedos ojos no ocultéis
 con vuestras peticiones y listas
 más altas que vuestras cabezas

con vuestros altavoces
 las promesas y la entrada numerada
 os pregunto
 para qué teníais aquella herramienta pequeña del corazón?
 no afirmabais que el arte consistía en?
 pues en qué consistía?

mientras contáis vuestras lágrimas
 y las calculáis por tamaños

en qué consiste? y acomodáis vuestro equipaje
 y el bicarbonato y las recomendaciones
 en qué consistirá? a quién traspasaréis vuestro negocio?
 es aquí donde se habla
 con la palabra hacia Dios

la forma
 aquí la forma de la estatua
 tú tienes la piedra que falta a esta piedra
 aquí los ojos encendidos
 en el corazón

ANDROCANTO Y SIGO

INDICE

Págs.

1		7
	I EL FRISO	
2	<i>Entrechat six</i>	9
3		11
4		14
5	Androcanto y sigo	16
6		18
	II EL RELIEVE	
7		21
8	Levantando el muro	22
9		24
10		26
11		27
	III TENGO QUE IRME	
12		29
13		31
14		33
	Apéndice	35

REPRODUCCIONES

NOTAS

1	El friso, fragmento, versión anterior	4	(1)
2	" " definitivo	10	(3)
3	" Conjunto	15	(4)
4	El relieve, maqueta	20	(6)
5	Monumento funerario Londres	25	(8)
6	Imagen de San Isidro	29	(9)
7	Plástica experimental	34	(12)
8	" "	40	(13)

NOTAS

- (8) En la página 25.

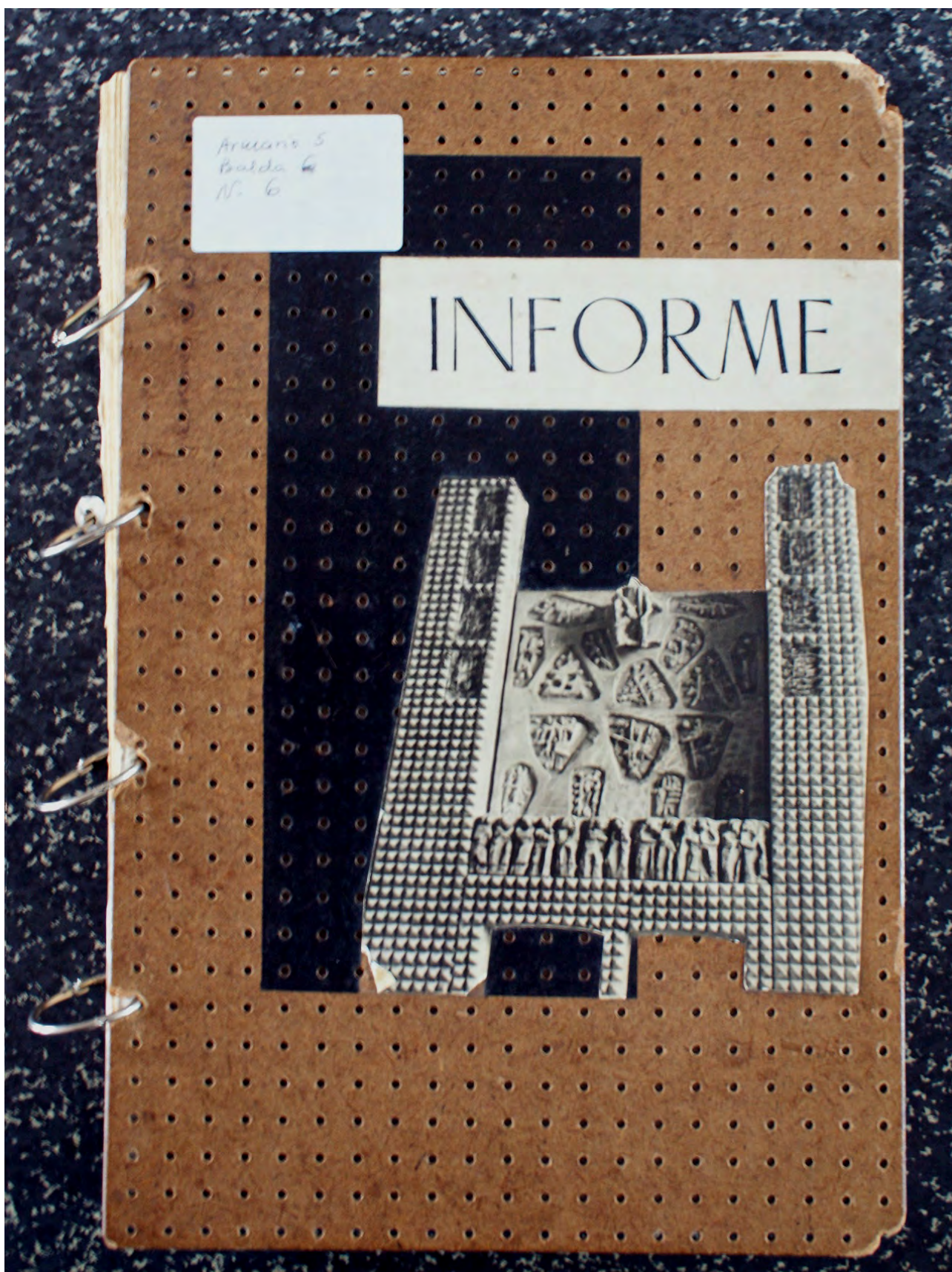
Proyecto de monumento para el Prisionero Político Desconocido, expresionismo abstracto, conmemorativo y cristiano de la muerte. Unica maqueta seleccionada de la aportación española por el jurado Internacional en Londres. Abril 1953.

- (10) En la página 30. De una especie irregular de Diario del escultor (Buenos Aires, 19-6-48).

La angustia crece, evoluciona, busca como un gran río darse en nuestras manos hasta acabar. Como un gran río desesperado, porque es el desequilibrio entre la vida y la muerte, entre el hombre y Dios. No hay angustia verdadera en la angustia de hoy en equilibrio, que no llega a las manos, que se queda y pudre y hasta se mercantiliza. De la angustia verdadera no queda nada en las manos verdaderas. Si no tengo más inteligencia de la vida eterna que Unamuno, debo tener su misma desesperación; entonces esta desesperación de Unamuno no es en mí verdadera, porque quiere decir que no se ha movido. ¿Y cómo el gran río de la angustia ha podido permanecer quieto? Si en guerra civil agonizaba para vivir Unamuno y se llegaba a tocar con los dedos su vida eterna, cómo es, cómo podría ser que yo no supiera ya que en mis manos entra el mismo Dios en guerra civil para salvarse, en angustia humana, humana, sí, de salvación. Cuando se combate en la oscuridad hay angustia. Pero yo combato hoy a la luz y diviso claramente mis manos y sé lo que pongo en ellas. Irme a las manos, pero

con las manos llenas, llenas de espada y llenas de enemigo; esto es de objetivo y de razón. De razón hoy para mí justamente sobrenatural. Concreté hace ya tiempo la naturaleza del ser estético en una ecuación molecular que equivalía para el artista, en los términos ontológicos de la creación, a una auténtica respuesta de salvación ante Dios. (Posteriormente, en *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Ed. I. C. H., Madrid, 1952, donde puede consultarse el fundamento estético objetivo, págs. 49 a 63.) A la angustia por la propia muerte me sucede ahora el descubrimiento de la vida crítica del Padre, agonizando de respuesta estética, humanizado por su propia creación universal. El solo planteamiento de la ocupación divina del hombre en este salvamento prodigioso renueva la conciencia religiosa del artista. Renovar la angustia es renovar la inteligencia del hombre y su corazón. Con mi nueva angustia teocéntrica no puede ser que yo siga angustiado de mi sola angustia personal. Rabia, pues, terrible rabia por crear estos productos sobre la muerte antes de morir, es lo que tengo; sólo este llamar, estas llamadas de comprensión y amor del acto creador hasta el Padre; este límite encendido de la estatua que hoy no dudo en quemar, no sé si me explico bien, y si está en mi mano, con toda mi eternidad. Ya no más angustia, nada de viejas historias y de histerismos existenciales; el combate mortal absoluto como instante absoluto de salvación, viejo y querido Unamuno, pido sitio, un pequeño sitio en la tierra, un taller y unas piedras, un hacha, pero un pequeño sitio aquí en la tierra; encerradme, que no me escaparé, no me escaparé por donde esperáis; no pongáis centinelas en mi puerta, que no me iré por donde creéis; desapareceré delante de mí mismo y de vosotros, desde mis manos, y haréis fragmento y arena con mis estatuas y no las podréis destruir, porque donde he puesto la estatua es irrompible, y ni Dios podría deshacerse a sí mismo ahora como lo hizo antes, porque ahora ya no estará solo. Querido Dios mío: quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que Tú hiciste; ahora esta pequeña piedra rompe tu soledad, lo único que la rompe como a un gran vidrio en el que dibujaste todos los planetas y todas las especies de chucherías que creaste en el Universo y que fueron incapaces jamás de decirte una sola palabra. Que sigan caminando todas las constelaciones y los minerales, aparentemente más obstinados, como hombres, y las yerbas más difíciles, que lo harán como cuando Tú los dejaste de tu mano. ¿A Ti qué te importa ya eso, qué interés tiene para Ti ya todo este conocido y ciego desarrollo? Pero he aquí que yo, desde esta pequeña piedra, te entiendo, te descubro y te reconozco y te agrego y te acompaño. Ahora sí que estás contento. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío, soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra. ¿Dónde está el río ahora, ese desesperado río que me empujaba hacia la muerte porque podía desocuparme de Ti? Ahora que venga ese río y que mueva esta pequeña piedra, y no podrá.

2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN
DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



Informe de los artistas Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterretxea, presentado a la Pontificia Comisión de Arte Sacro en Italia, Roma. Archivo de Arantzazu. Armario 5 - Balda 6 - Numero 6. Foto: TX/DM.

EXPLICACION
PRELIMINAR
A LOS
INFORMES DE
ESCULTURA Y
PINTURA PARA
LA NUEVA
BASILICA DE
ARANZAZU

À:LA:MUY:ILUSTRISIMÀ:COMISION ROMANÀ * DE * ÀRTE * SÀCRO

Los abajo firmantes: Jorge de Oteiza, es-
cultor, Néstor Basterrechea, pintor, y Carlos Lara, pintor, encarga-
dos los tres por concurso de la decoración de la nueva Basílica de
Aránzazu, en vista de que la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San
Sebastián, declarándose incompetente para juzgarnos, ha recurrido a
esa Ilma. Comisión Romana, deseamos explicar nuestra actitud artísti-
ca.

Respetuosamente y con toda la fe que nos
infunden los ideales que nos animan, nos hemos propuesto restablecer
la dignidad plástica del Templo Cristiano. Queremos conjugar estre-
chamente los elementos que conforman el espacio religioso: arquitec-
tura, pintura y escultura. El divorcio de dichos componentes ha sido
la principal causa de la decadencia en la arquitectura religiosa de
estos dos últimos siglos.

Es cierto que, desde hace unos cincuenta
años, existe una reacción que tiende a una mayor unidad plástica. Pe-
ro dicho movimiento renovador, como es sabido, no ha logrado hasta
ahora completamente sus fines. En un principio fueron exclusivamente
los arquitectos los que intentaron la renovación en la estética del
Templo, y últimamente han sido los pintores y escultores, sin contar
con el arquitecto, los que lo han intentado. Así, hace algunos años,
en los EE.UU., y en Francia especialmente, se construyeron iglesias
que marcaban una evolución interesante, pero que resultaban "frías",
exentas del ambiente espiritual que crea una decoración inspirada.

Faltaba pues, la conjunción equilibrada
de los factores que conforman el Templo. Esto es, como decimos, lo
que nos hemos propuesto a conciencia en esta obra de Aránzazu. Pa-
ra ello trabajamos íntimamente compenetrados en espíritu, arquitec-
tos, pintores, y escultor, instalados a la sombra de la Basílica, y
asesorados por los religiosos franciscanos del Santuario, para que
cada detalle sea parte orgánica, viva y digna de su todo, que es el
Templo. Queremos que cada fragmento sea una predicación plástica de

las verdades de nuestra Fe, y que el conjunto sea un poema de la Teología Católica y Mariana:

La cripta hablará plásticamente del problema del mal y del pecado, de la Redención, de la penitencia, de la expiación y del martirio que conducen a la Gloria. En la iglesia superior o Basílica la gran pintura mural del ábside, en torno a la Madonna Patrona de Guipúzcoa, tendrá como tema central la Eucaristía, el mejor don de María, y a los lados, en contraposición, los males de que nos ha librado María en el país, y los bienes que nos ha conseguido. La fachada, con sus relieves escultóricos, será un cántico de paz dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, culminación de la Teología Mariana en nuestros días, y festividad que desde muy antiguo fué la principal del Santuario.

A pesar de esta nuestra buena voluntad, y honradez en el trabajo, no han faltado las críticas adversas de algunos que piensan en barroco, y de otros que confunden el arte religioso con la pasticería cromo-litográfica hecha en serie.

Como se podrá observar en los documentos gráficos que adjuntamos, hemos procurado "evitar de una parte el excesivo realismo, y de otra el demasiado simbolismo", trabajando con la mayor seriedad y conciencia de nuestra responsabilidad ante Dios, ante la Iglesia, y ante el pueblo fiel. Más de cien religiosos vigilan nuestro trabajo de continuo, nos aconsejan y nos animan.

La Virgen Santísima, en quien confiamos, no permitirá que hagamos algo indigno de su Santa Basílica.

A continuación, con el mayor respeto, nos permitimos adjuntar nuestros respectivos informes explicativos, con el único fin de aportar luz en el asunto que nos ocupa.

Besan sus manos

Jorge Otriza

Carlos Larra

Walter Bastenachea

INFORME DEL
ESCULTOR
JORGE OTEIZA

Lugar y pensamiento.— La escultura está destinada al exterior, para completar la arquitectura de la fachada. Concretamente, el escultor ha de construir un friso de piedra, de 12 m. de ancho, por 2'70 de alto y medio metro de espesor, cuya función es unir las dos torres y servir, con su fondo, de base al gran tablero frontal, un cuadrado liso de piedra de 12 m. de alto.

El escultor no puede decir aquí todo lo que quiere, ni decirlo con libertad. Su verdadera misión es poner al servicio de la arquitectura un contenido espiritual el más conveniente por el sitio y la hora en que se hace y el templo y el pueblo al que se destina. Y reducirlo, todo a las formas más elementales —que al mismo escultor pueden gustarle o no— pero que han de ser lo más funcional en el sentido arquitectónico y lo más elocuentes y condensadas y actuales, en el estético y religioso.

El Friso.— Los arquitectos han indicado un tema tradicional para el friso, que el escultor ha aceptado: las figuras de los Apóstoles, pero no le han dado un sitio con las medidas para doce, sino un sitio para el tema (Foto, 1). El escultor no ha deshumanizado apóstoles, sino que ha humanizado piedras, de modo que, la idea de un apóstol se repite 14 veces, como podían haber sido 6 o hasta 50. En el centro, dos de las figuras se abrazan, dando solución cristiana a la angustia que circula en el conjunto (Foto 2). Los símbolos anecdóticos y personales han debido pues, necesariamente, que desaparecer, convirtiéndose cada figura en símbolo común y superior, desde su propia naturaleza formal, de la santidad. Hay como un solo retrato teológico del Apóstol en 14 piedras, en 14 posiciones complementarias, que se unen solidamente entre sí y con las dos torres, expresándose desprendiendo, emergiendo, del mundo y de la carne, guiados por una imagen, en lo alto del tablero mural, de la Asunción de la Santísima Virgen (Foto, 3). Todo en esta Basílica proclama el dogma de la Asunción, todo se expresa con energía hacia el cielo, en una estética asuncionista, teocéntrica y franciscana, en la que se ha replanteado el escultor el concepto de la nueva imagen religiosa. Esta, así concebida, es una lucha antagónica de pesos, lo que pesa hacia abajo y lo que pesa hacia arriba, que se resuelve a favor del espíritu. Aquí todo pesa hacia arriba, pierde siempre la carne. Se retoma, en términos actuales, la severa línea del arte religioso —primitivos, románico y gótico—, frente a la línea profana y sensual de la Grecia pagana, el Renacimiento y la Academia.

La escultura es, pues, aquí, como el acento espiritual de la arquitectura y su reintegración religiosa en el paisaje. Es una portada franciscana. Franciscanismo y arte actual se identifican. San Francisco limpia de paganismo la visión de la Na

2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO

turalidad. El artista actual religioso limpia de materialismo la imagen naturalista, la sobre-naturaliza.

El relieve mural.— El espacio intermedio entre el friso y la imagen de la Asunción, se ha subdividido en fragmentos que serán tratadas como un relieve hundido, en el que la parte exterior de las figuras, concebidas como secundarias y con gran sintetismo, será la misma superficie lisa del muro, con el fin de que quede bien definido por la luz y no debilite la tensión superficial y arquitectónica del frente. Los motivos serán populares, con escenas de la guerra que apacigüe la aparición de la sagrada Imagen. Su distribución ha sido calculada superponiendo dos sistemas de composición, uno estático y otro dinámico, proporcionando a cada fragmento inmovilizado por la aparición, una naturaleza móvil y simultánea, y a las zonas libres no alteradas por el relieve, una expresiva energía (Foto, 4).

Nota.— El escultor no cree necesario agregar más consideraciones que resultarían innecesarias, dado el carácter ornamental de la fachada. Además, toda oposición a la escultura de la fachada ha sido provocada exclusivamente por la incorrecta interpretación del friso por parte de una minoría sin contacto responsable con estas cuestiones estéticas, que no admiten improvisación. El escultor, además, ha entregado, un largo informe a la Ilma. Comisión Diocesana de Arte Sacro, de San Sebastián, hace ya un año. Ha publicado, asimismo, sobre arte religioso y tiene esculturas colocadas en el exterior de otros templos (Fotos 5 y 6).

En resumen.— Toda la ornamentación de esta fachada, se reduce a un sobrio y enérgico comentario plástico del Primer Mandamiento de la Ley de Dios, desde la naturaleza de la arquitectura. Se proclama la necesidad universal de una Fe sobrenatural, ardiente y práctica. La pared exterior de la Basílica representa la pared interna y cristiana de nuestro pueblo, de su fórmula tradicional de vida. El acierto en su desarrollo es la identificación de las soluciones estética y religiosa. La conclusión estética es ésta: una forma es una función, su solución está fuera de sí misma. Ha perdido peso en relación con su consistencia tradicional y su definición en la expansión traduce la imagen de nuestro universo. La conclusión religiosa: el Ser católico —teológicamente, nuestro corazón— está fuera de sí mismo, es forma social de vida. Conclusión moral: la Caridad. Tenemos que hacernos —como enseñaba San Pablo— todo para todos. Se conserva o se gana solamente lo que se da. Quien da vida, tiene Vida. Quien da muerte, tiene Muerte. "Quien ha de llenarse de Dios, ha de vaciarse de uno mismo."

Observaciones:

"La función de todo arte es de quebrar el círculo estrecho y angustioso de lo finito en el que el hombre está encerrado mientras viva en la tierra, y de abrir una ventana aspirando al infinito."

PIO XII.

Se me aconseja que debo "humanizar", pero a nadie se le ocurre advertirme que debo "espiritualizar" y menos cómo habría de hacer. Tengo que reflejar el alma por el tratamiento de los cuerpos materiales, alterándolos por la fuerza cristiana del amor y la caridad. A pesar de esto, he escuchado y cedido, quizá demasiado, a todos los reparos que he creído deber atender. En consecuencia, el actual proyecto es la tercera modificación del primitivo y solamente he aceptado la interrupción del trabajo definitivo en la piedra, con la esperanza de hallar en la Ilma. Comisión Romana de Arte Sacro, la comprensión que necesito para concluirlo. Sin la realización completa de todos los proyectos, nunca se podrá saber su exacta realidad, ya que la uni-

dad del equipo de arquitectos, pintores y escultor, persigue la creación del Espacio religioso único y total, que sólo con la conjugación final de todos, podrá revelarse.

La decoración propia de la Basílica está en el Presbiterio. Otra pintura está en lo alto de la luz de las vidrieras. Otra abajo en la cripta. Esta escultura está fuera, conformada a una naturaleza de barrancos y peñas abiertas cuya proyección religiosa perdida, ha de reactivar. La oposición pretende exigir en nombre del pueblo y para el pueblo, cuya educación artística no se cuida para nada, mayor claridad en la redacción plástica de la escultura. Pero el escultor entiende que precisamente lo que molesta es su directo y claro contenido: obliga al pueblo a esforzar su alma, a utilizarla en toda su naturaleza mas cristiana y sobrenaturalmente.

LA FACHADA DE ARANZAZU EN 1964

Cuando se confeccionó la Memoria enviada a Roma, hace 10 años, la fachada consistía en un eje horizontal de unión entre las dos torres y que designábamos como Friso de los Apóstoles porque era el tema del que partimos simbólicamente para su tratamiento escultórico de naturaleza exclusivamente arquitectónica y ornamental. La parte alta del muro se destinaba para una Imagen de la Asunción de la Santísima Virgen. Y toda la pared se estaba estudiando con la posibilidad de ser tratada como un inmenso relieve negativo. Digo que se estaba estudiando la posibilidad de este relieve, porque lo único que esos momentos se había decidido era la realización del Friso y la Imagen de la Virgen. Era la razón por la que se estaba pasando a la piedra el boceto definitivo del Friso de los Apóstoles, aprobado por el equipo técnico de arquitectos y artistas responsables de la creación de la Nueva Basílica y la Comunidad del Santuario. Respecto al Relieve mural, después de numerosos estudios y de pruebas y composiciones, el escultor tenía casi decidida, estéticamente, la conveniencia de suprimirlo.

Hoy, en 1964 y con la gran pintura mural del Abside realizada con criterio muy distinto al concebido primitivamente, que se acerca, hasta confundirse, al procedimiento escultórico del relieve, el escultor se afirma en la conveniencia de restar dureza y expresividad descriptiva a la fachada, suprimiendo el tema, espiritual y estéticamente, del relieve exterior.

Al precisar así, que la fachada quedará limpia, con sólo el Friso abajo, y en lo alto la Imagen de la Virgen, el escultor cree que favorecerá la total comprensión de esta obra para que sea concluida.

ESTADO ACTUAL DE LA FACHADA. CON
EL LUGAR DE LA ARQUITECTURA PA-
RA EL FRISO VACIO Y EL BOCETO
DEFINITIVO EN YESO Y EN LA TER-
CERA PARTE DE SU TAMAÑO.
OBSERVESE LA ADAPTACION DE LA
PRIMERA FIGURA CUYO TAMANO
COINCIDE CON LA ALTURA DEL SI-
TIO EN LA FOTOGRAFIA .



2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN
DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



UNO DE LOS PEQUEÑOS ESTUDIOS PARA LA DISTRIBUCION DE TEMAS
EN EL RELIEVE MURAL. EL QUE SE APRECIA EN LA FOTOGRAFIA DE LA
MAQUETA CORRESPONDE A LA DEFINICION DE LA DISTRIBUCION DE LOS
FRAGMENTOS.



GRUPO CENTRAL DE LAS FIGURAS DEL FRISO A UN TERCIO DE SU TAMA-
ÑO DEFINITIVO.

UNO DE LOS PEQUEÑOS BOCE-
TOS EN YESO PARA EL MODE-
LADO DEFINITIVO DE LA IMA-
GEN DE LA ASUNCION DE LA
SANTISIMA VIRGEN.



UNA VISTA DE LA FACHADA CON EL MURO
LISO PARA SER TALLADO Y LOS HIERROS
EN LO ALTO PARA RECIBIR LA IMAGEN DE
LA VIRGEN EN LA MISMA FUNDICION DE
LAS CAMPANAS.



CONSIDERENSE LAS DURISIMAS CONDICIONES EXPRESIVAS DE LA ARQUITEC-
TURA PARA JUZGAR LA NATURALEZA ORNAMENTAL DE LA ESCULTURA EX-
TERIOR.

2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN
DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



GRAN PREMIO INTERNACIONAL DE ARTE SACRO • VIENA 1954 •



1 IMAGEN ORNAMENTAL DEL ABSIDE DE LOS PP DOMINICOS DE VALLADOLID - SANTO DOMINGO DE GUZMAN, EN FUNDICION DE ALUMINIO, YA COLOCADA.

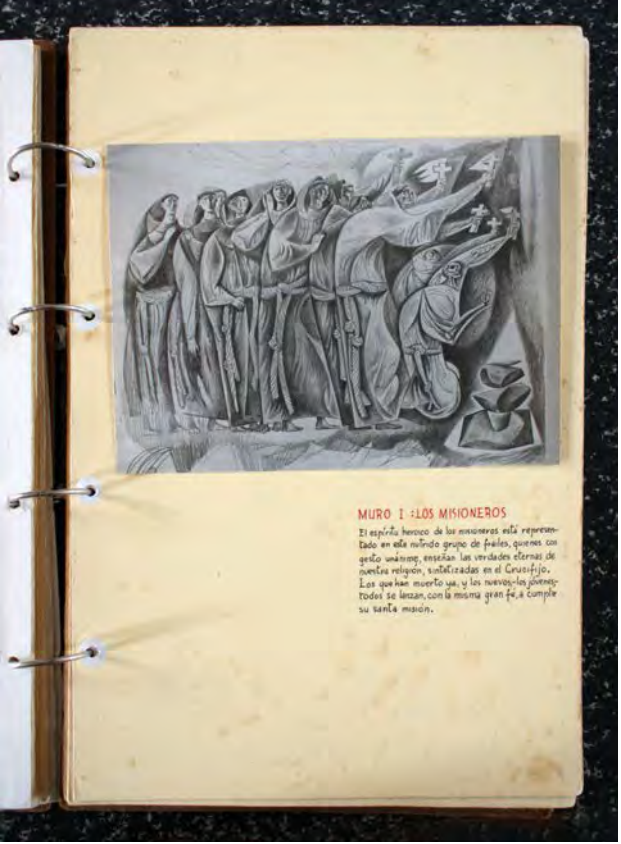
2 IMAGEN DE SAN ISIDRO: CONCURSO NACIONAL 1954.

3 RETRATO DEL RVDO. PADRE LLEVANERAS, FUNDADOR DEL COLEGIO DE PADRES CAPUCHINOS DE LECAROS-NAVARRA

✦ LA CRIPTA ✦
INFORME DE
BASTERRECHEA

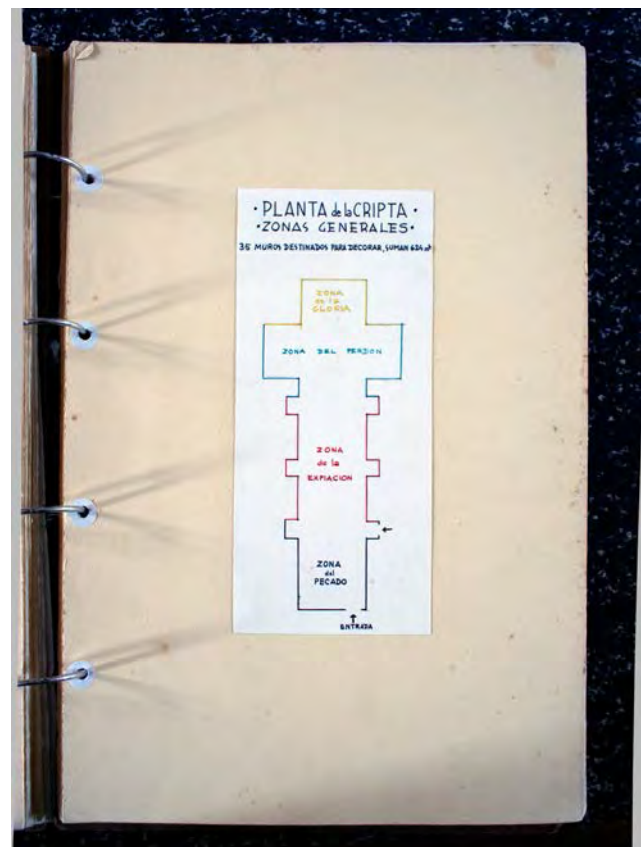
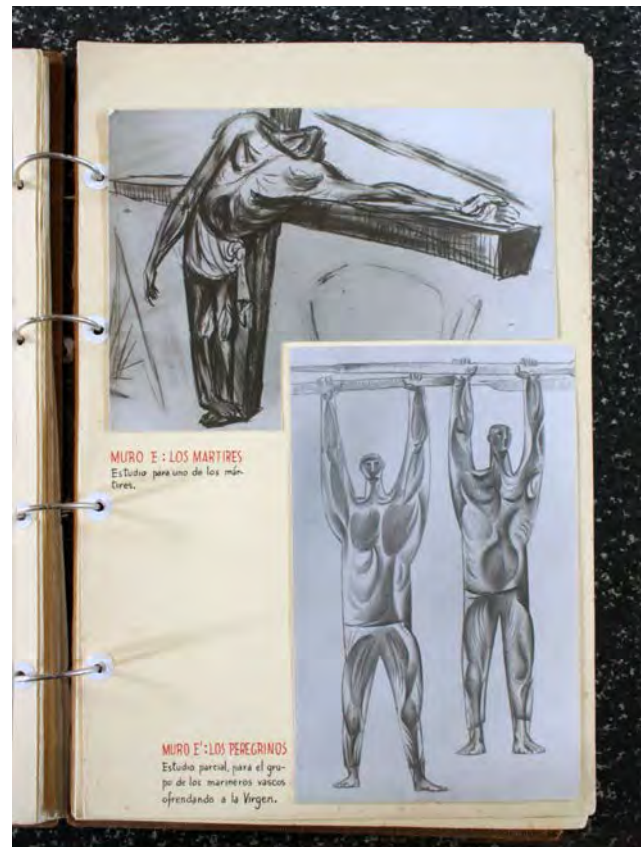
[illegible]

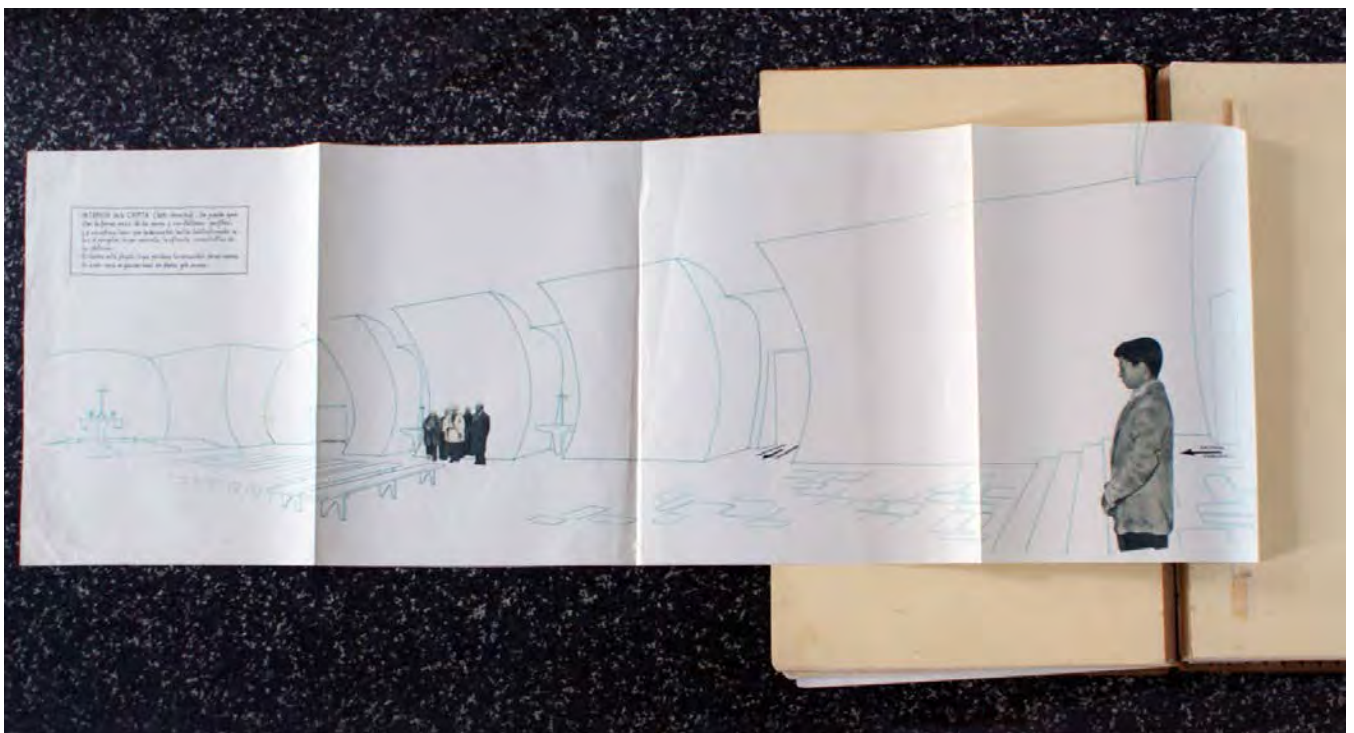
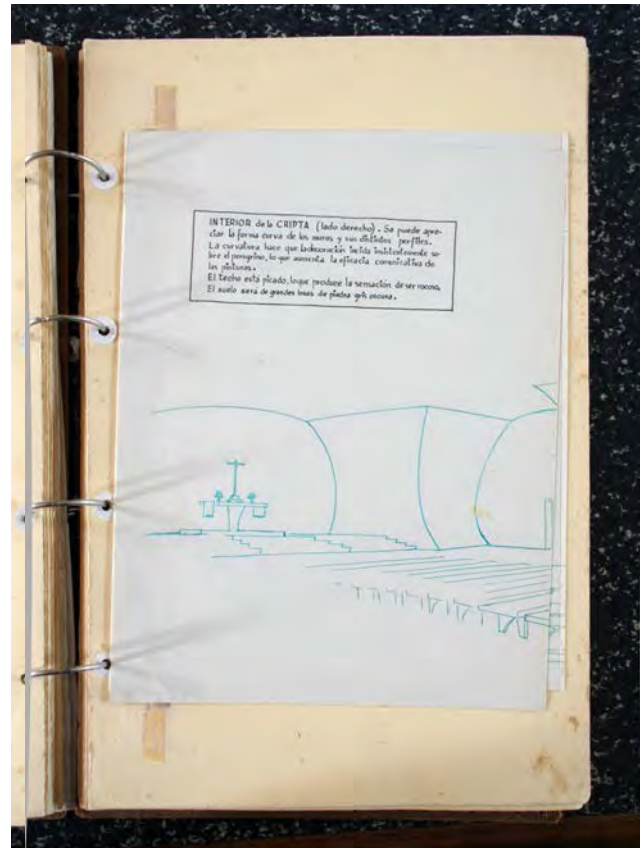
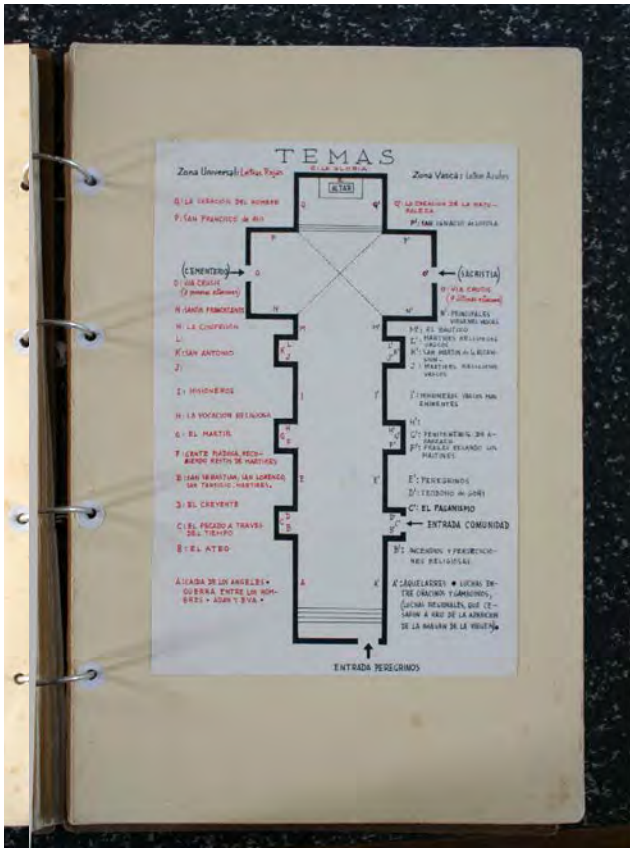
ETOU, la varză lui FURCUT și la omătă de la BUCURIA, burlăndu-se
 dintr-o amărușenie, din tăcerea și dintr-o privire
 de un secretism.
 Și-a vădit, a ghicit înăuntru, și s-a urcat de
 peșteră și peșteră (mădăria), și-a vădit, și-a vădit, de la
 distanță.



El espíritu heroico de los misioneros está representado en este nutrido grupo de frailes, quienes con gesto unánime, enseñan las verdades eternas de nuestra religión, sintetizadas en el Crucifijo. Los que han muerto ya, y los nuevos, los jóvenes, todos se lanzan, con la misma gran fe, a cumplir su santa misión.

2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



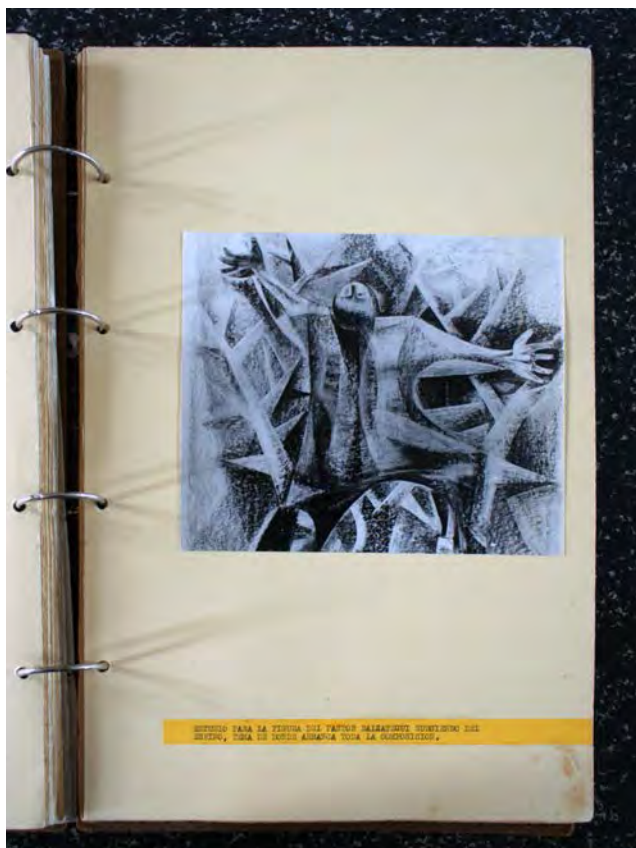


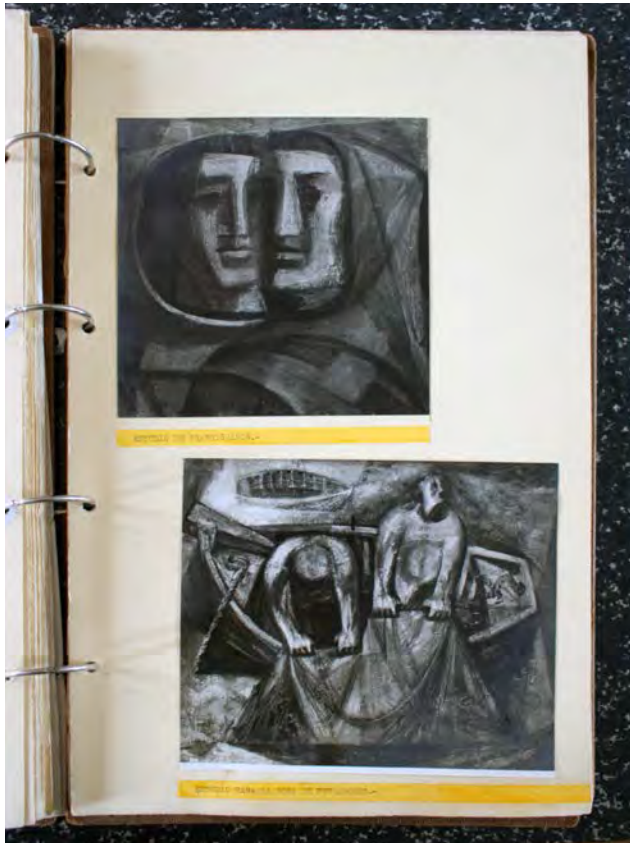
2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



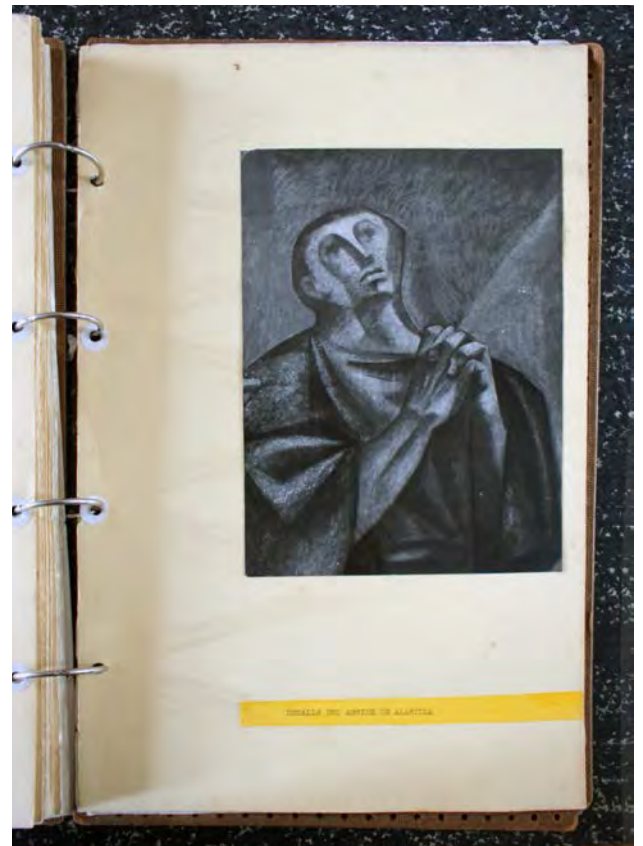
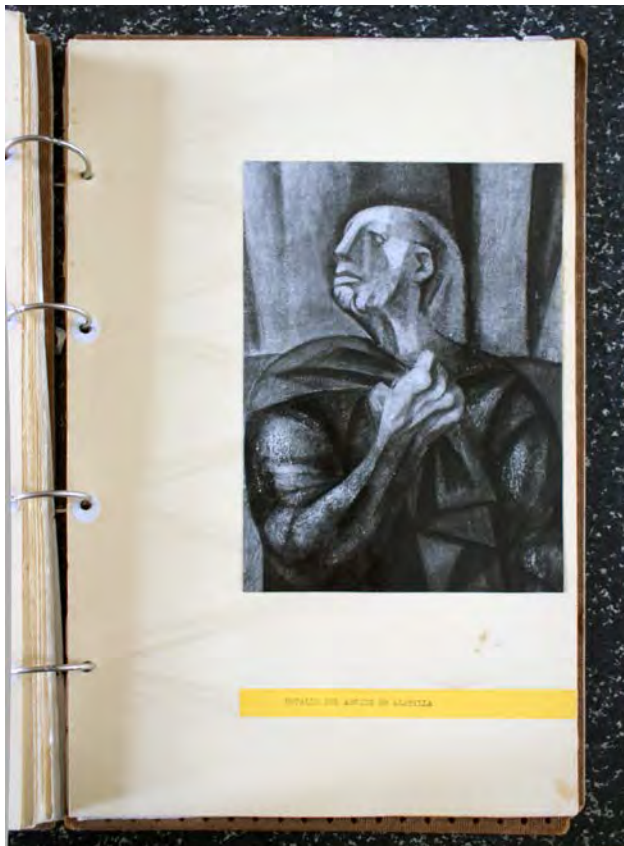
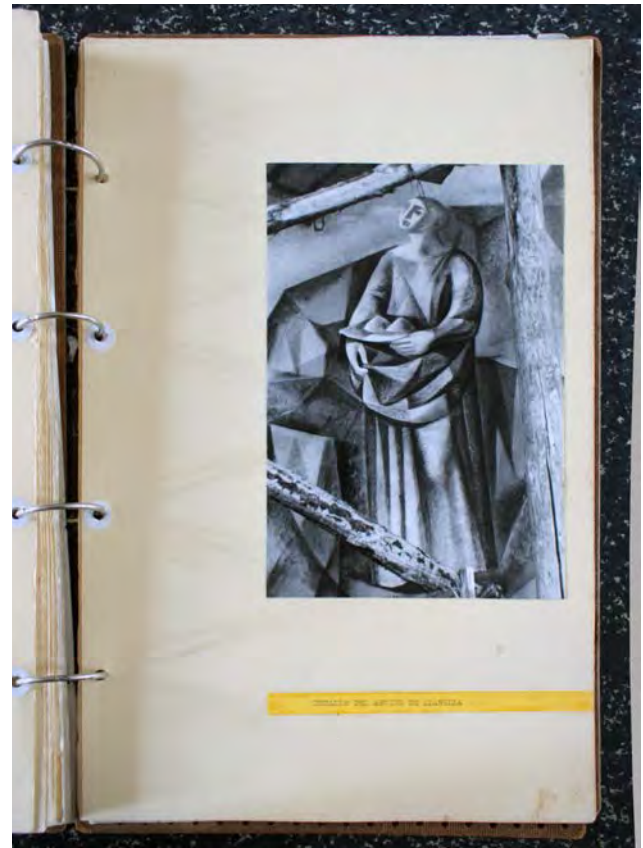
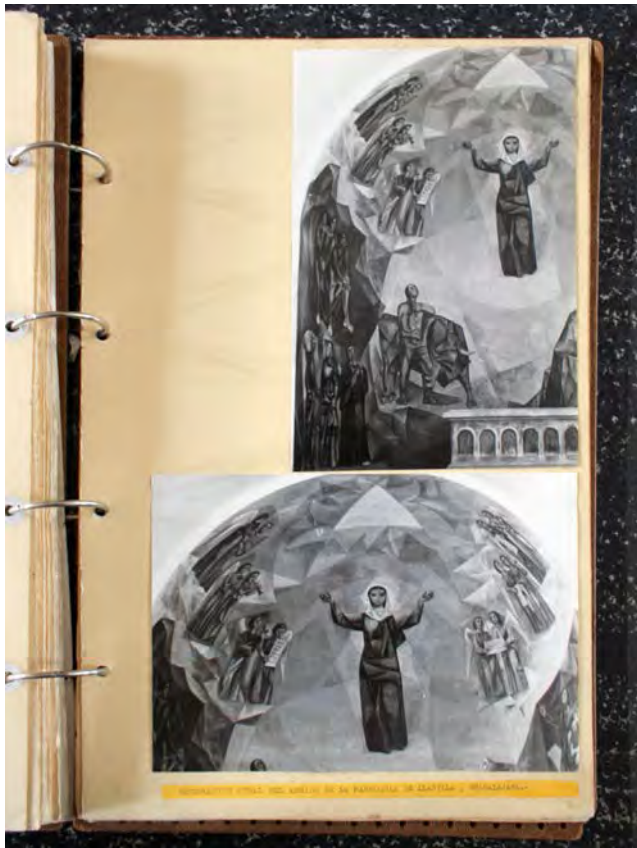


2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN
DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO





2.1. INFORME DE LOS ARTISTAS PARA LA PONTIFICIA COMISIÓN
DE ARTE SACRO EN ITALIA JUSTIFICANDO Y DEFENDIENDO EL PROYECTO



INFORME DE LOS ARQUITECTOS AUTORES DE LA OBRA

Como complemento a los datos aportados por los distintos artistas encargados de la realización de la pintura y escultura del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, vamos a exponer brevemente, tres ideas que aclaran estas tres afirmaciones.

1a. La pintura y escultura proyectadas para la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, ES NECESARIA.

2a. Las principales objeciones que pueden oponerse son fácilmente REBATIBLES.

3a. La elección de los ARTISTAS ofrece las mayores garantías de acierto.

PRIMER PUNTO Evidentemente, hay realizaciones en que la Arquitectura se mantiene por sí y la adición de otras Artes, escultura, pintura, no representa más que un mero decorado o adorno del que sin duda se puede prescindir. El Pabellón de los Reyes, del Monasterio de El Escorial, es magnífico como arquitectura, con independencia del valor de las estatuas de los Reyes que le dan el nombre, las cuales se podrían cambiar de forma o de materia e incluso desaparecerían sin el menor quebranto para la belleza del patio.

Contrariamente, hay obras, como el Pórtico de la Gloria, de la Catedral de Santiago, en que la escultura está integrada tan plenamente en la arquitectura, que resulta imposible separarlas; juntas nacieron y juntas han de permanecer, pues no tienen vida independiente.

La Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu pertenece a este último grupo. En la concepción del proyecto ya estaba prevista la realización de las obras que informamos, no como decorado sino como parte constitutiva de la creación. Arrancar éstas de la obra, sería no una horrible mutilación, sino más bien su muerte misma, pues quedaría sin acabar, desprovista de sentido y de vida. Por ello, tenemos que afirmar que pintar y tallar en Aránzazu ES NECESARIO.

SEGUNDO PUNTO En los templos católicos distinguimos fácilmente dos tipos de imágenes, ya sean pintadas o esculpidas. Pertenecen a un grupo aquellas que están expuestas al culto, ante las que se reza, las que centran la atención y responden a quella imagen sagrada a la que se dirige la oración. En el otro grupo consideramos aquellas cuya misión en el templo es bien distinta, quizás de enseñar, sugerir, quizás tan solo decorar. Estas imágenes no tienen culto, jamás se reza ante ellas.

Cada uno de estos grupos de imágenes tienen su lugar apropiado dentro de la iglesia. Las primeras en los altares, las restantes en cualquier otro sitio -típanos, arquivoltas, vidrieras, etc.-. Naturalmente, a cada una de ellas se le ha de exigir unas características propias; unas han de ser devotas, recogidas, hechas para ser comprendidas por el pueblo sencillo, por la mayoría de los fieles. Las otras deben tener más preocupación de orden estético, estar pensadas para el lugar donde han de situarse, donde cumplirá su misión de dar prestancia, sabor religioso, ambientación, al templo. Nadie preguntará a quién representan, nadie les enseñará una luz, sólo se juzgará de su valor como obra de Arte.

La Pintura y Escultura de Aránzazu y que ahora se trata, pertenece por completo a este último grupo, está hecha para completar la arquitectura, pensando en ésta, en el paisaje, en el pueblo vasco, etc. No es un posible peregrino que trate de encontrar en el Friso de los Apóstoles, a San Felipe, para resaltar un Padrenuestro, porque esto no pueda ocurrir.

Como parece ser que los principales ataques contra las obras que presentamos se basan precisamente en atribuirles falta de aquellas condiciones que serían necesarias en las imágenes para los altares, pero no aplicables en este caso, aunque cubría la delimitación, pues nosotros no seguimos el valor activo y la posible aplicación de esta plástica a las imágenes propias para el culto, sin entrar ELLA en ella pueden rechazarse las objeciones presentadas.

TERCER PUNTO La elección de los artistas no ha sido caprichosa, no ha pasado en ella ningún interés distinto del buen éxito final. Todos se han nombrado

previo Concurso, se han tenido acendramientos tan valiosos como el de don Secundino Zúñiga -arquitecto del más alto prestigio español- y don Daniel Vázquez Díaz -el pintor español laureado con las más altas recompensas-. Así como por parte de la Comunidad de los PP. Franciscanos. Todas las decisiones han puesto su mayor empeño en compensarse con la obra y entre sí, para que, sin renunciar a sus fuertes personalidades, la labor sea de equipo y el resultado más seguro. Esto unido al enorme bagaje de previos nacionales e internacionales que estos artistas reúnen, hace pensar que la elección y el éxito está humanamente garantizado.

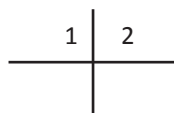
Los Arquitectos

LUIS LAORG

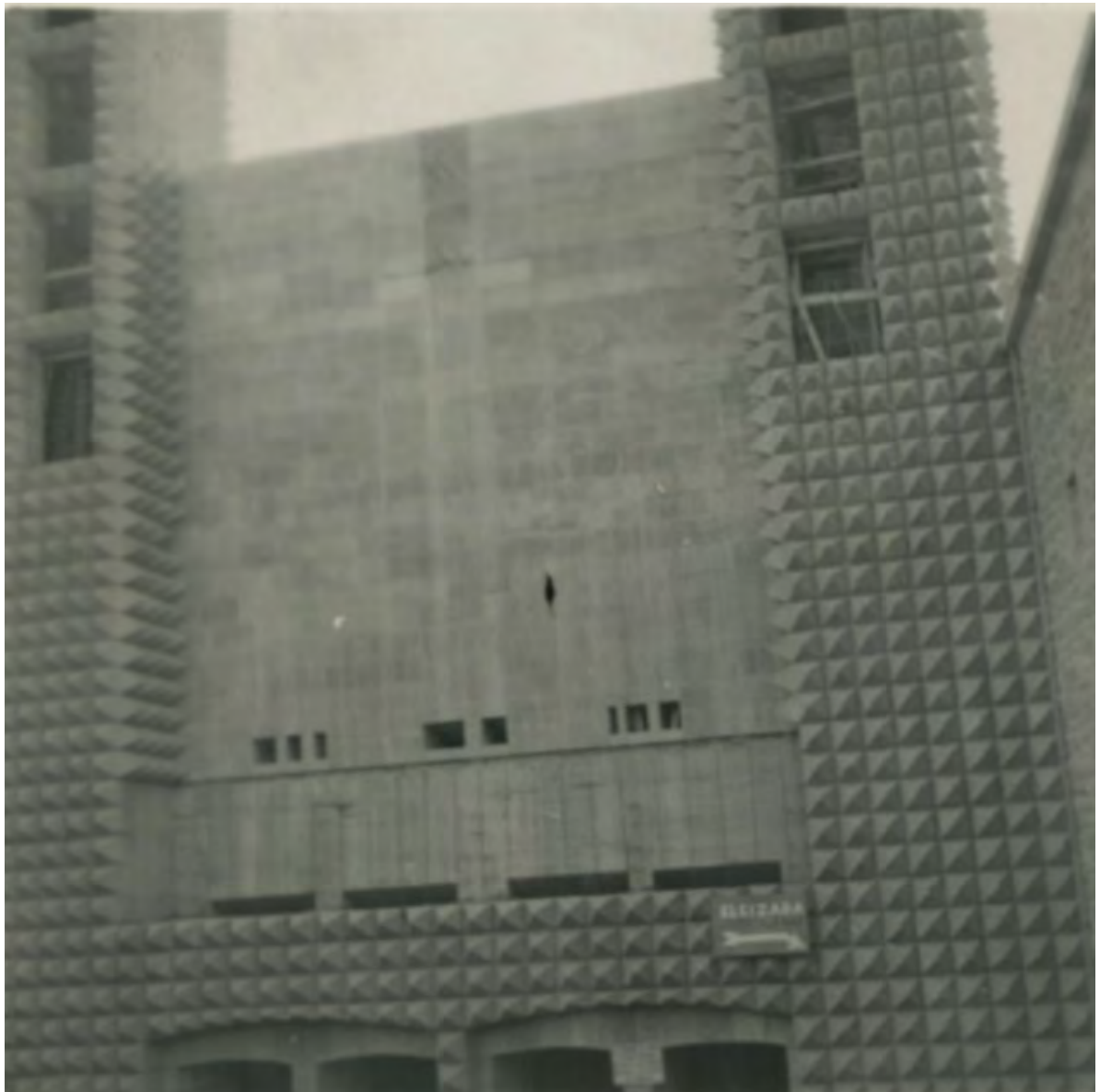
JAVIER SARRÉ DE OIZA

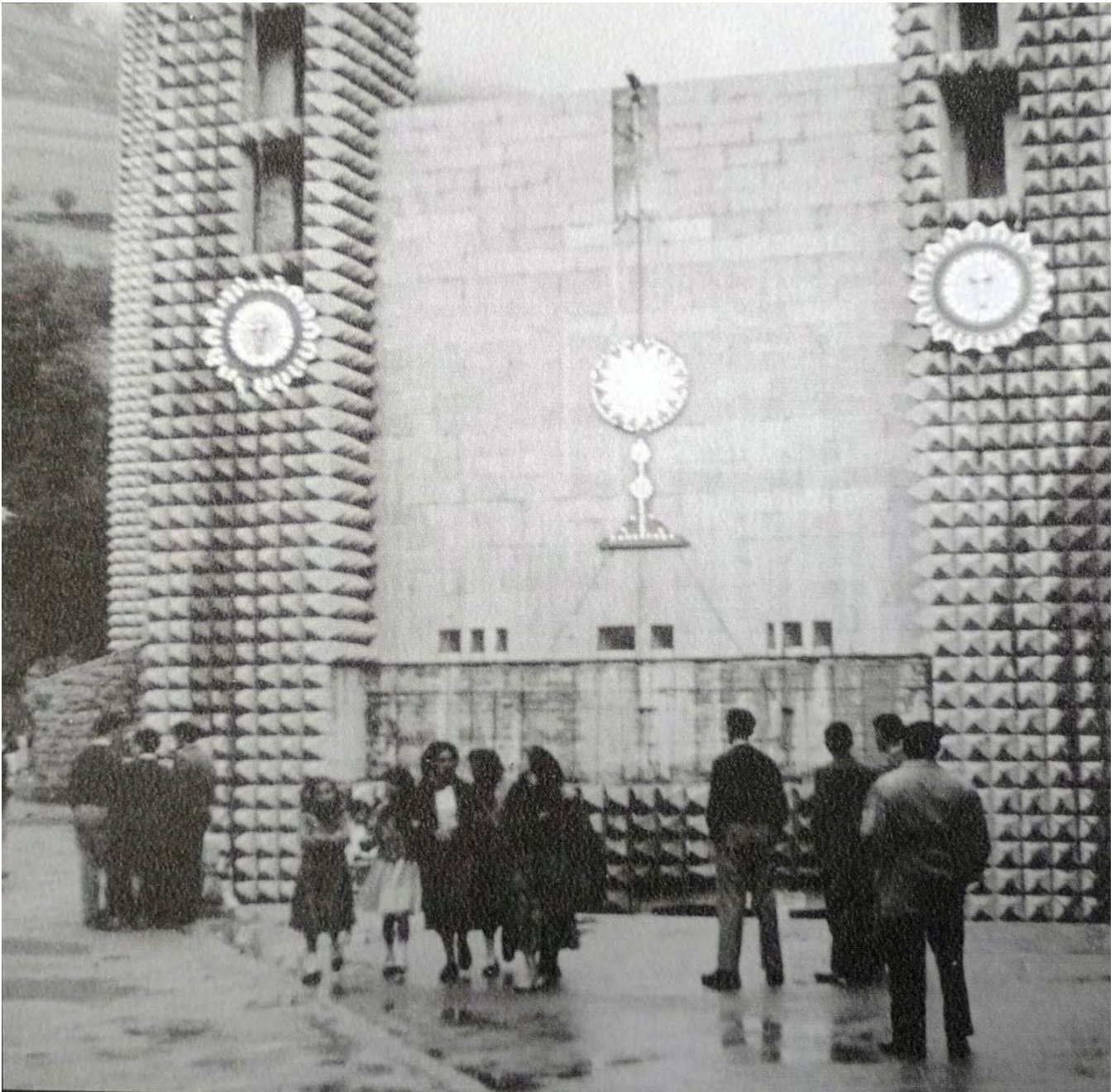
Luis Laorga

Javier Sarre de Oiza



- 1 Archivo Museo Oteiza FD 25198.
2 Archivo Museo Oteiza FD 21631.



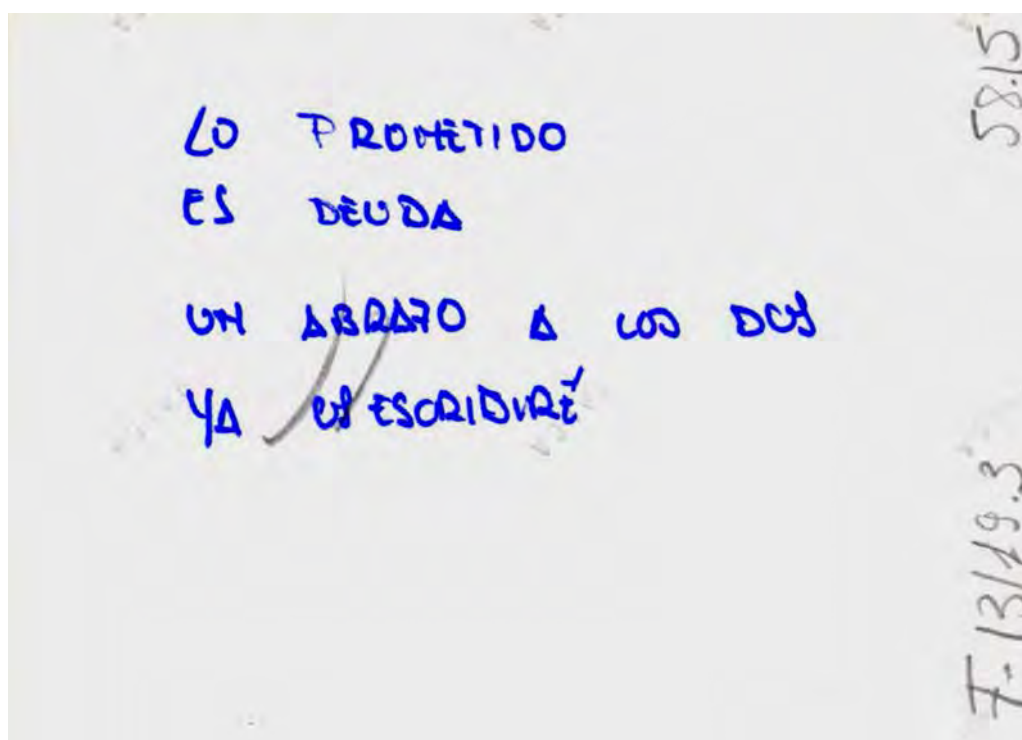
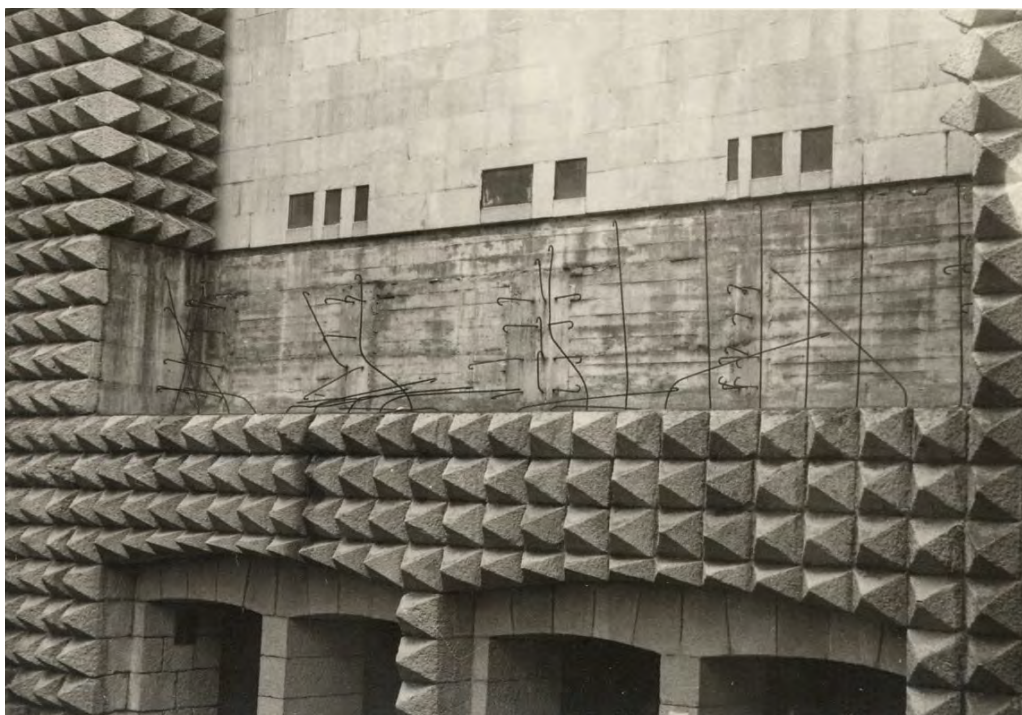


Fachada en 1956, año jubilar. Recordar que la bendición e inauguración de la Basílica fue el 30 de agosto de 1955, y la festividad de la Virgen se celebra el 9 de septiembre. El año jubilar 1955-1956 fue concedido por el Papa Pío XII, y fue un año de grandes celebraciones y peregrinaciones al Santuario, en el que también la imagen de la Virgen de Arantzazu visitó numerosas poblaciones.



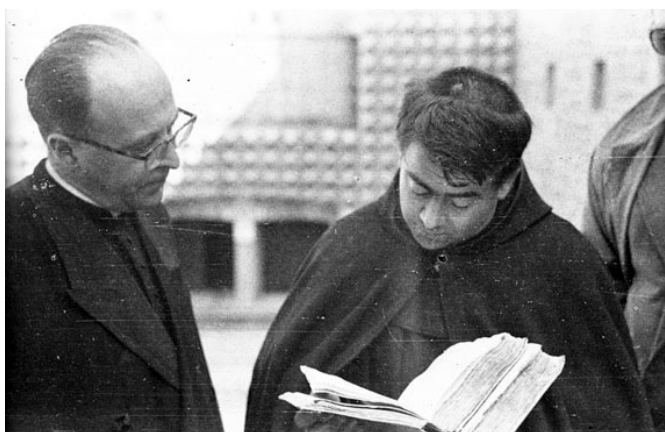
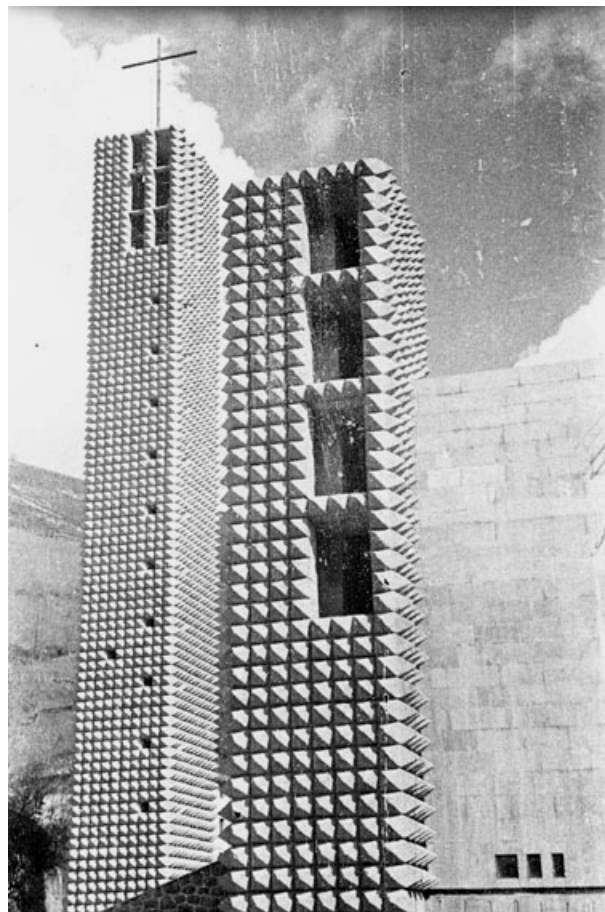
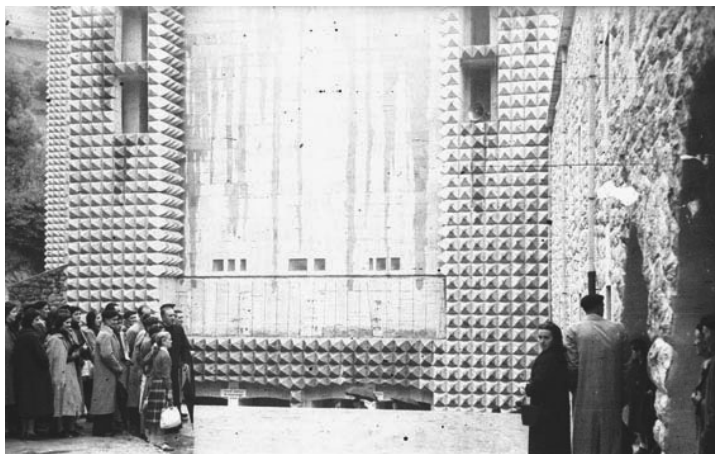
“Los Apostoles que «yacen en la cuneta» no estan abandonados, porque los que pasan a su lado dirigen a ellos sus mas cariñosas miradas, y ellos agradecidos reclaman justamente sean colocados en el lugar al que están destinados”.

José de Olaizola.



“Los detractores de Aránzazu no tienen prisa; pero yo sí tengo prisa porque mis años están contados”.

Frase de Oteiza publicada por José de Arteche el 1 de julio de 1962 en La Voz de España en su artículo “Apóstoles en la cuneta”.



9	10
11	12

9 GureGipuzkoa.net | Aranzazu: (Varias vistas) © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.

10 GureGipuzkoa.net | Aranzazu: Aste santuz (Zaitegi' ta abar) © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.

11 GureGipuzkoa.net | Aranzazu: Aste santuz (Zaitegi' ta abar) © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.

12 GureGipuzkoa.net | Aranzazu: Primer Congreso Vasco- Navarro de Espeleología © CC-BY-SA: Elósegui Irazusta, Jesús.



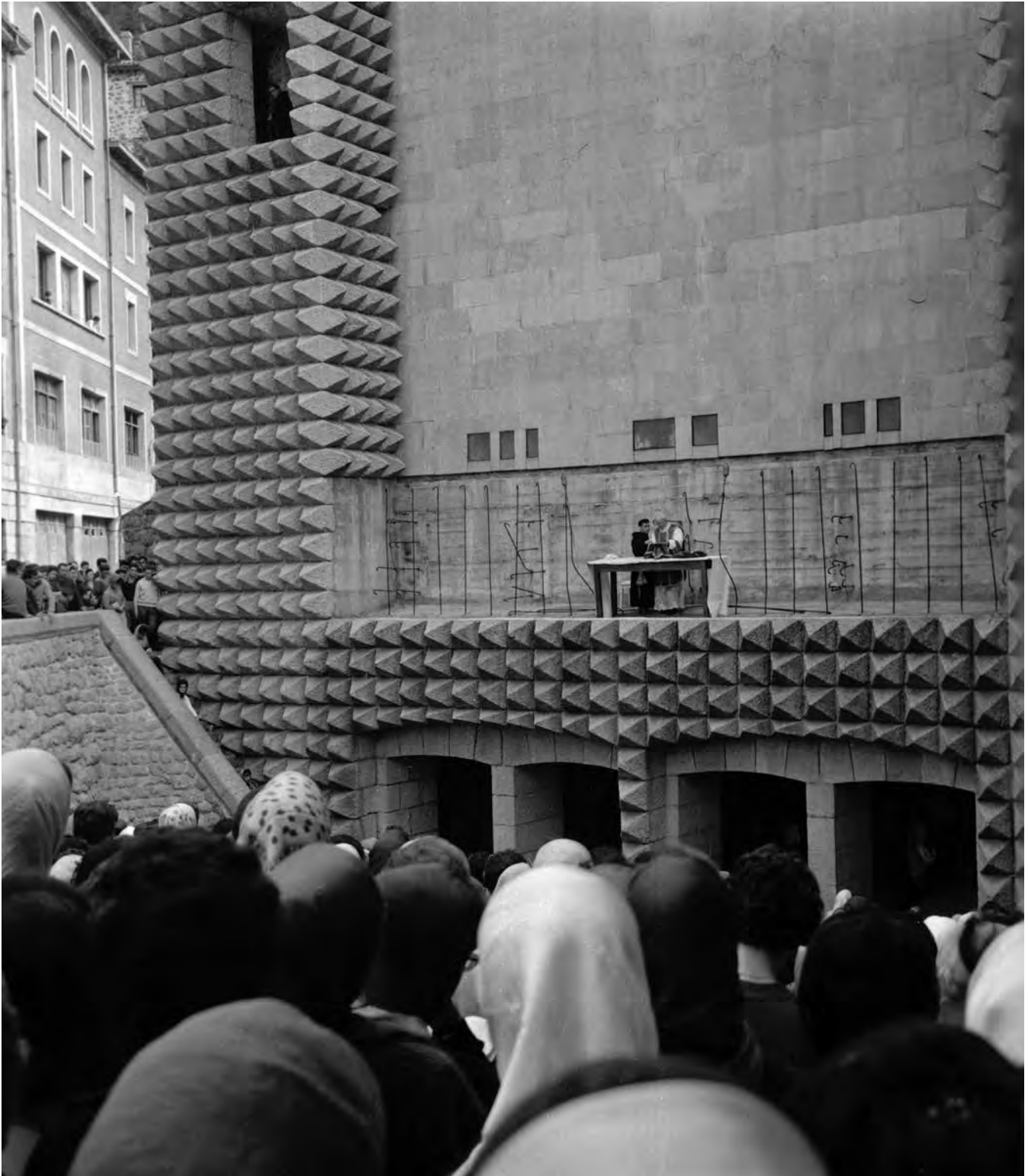
13	14
15	16

13 Guregipuzkoa.net | Autoridades a su salida del Santuario de Arantzazu © CC-BY-SA: Arlanzón, Andrés.

14 GureGipuzkoa.net | Autoridades a su salida del Santuario de Arantzazu © CC-BY-SA: Arlanzón, Andrés.

15 Guregipuzkoa.net | Arantzazuko sarrera © CC-BY-SA: Araceli Sampedro

16 Guregipuzkoa.net | Festividad de la Virgen de Arantzazu © CC-BY-SA: Arlanzón, Andrés.







20 | 21

22 | 23

20 Guregipuzkoa.net | Vía crucis de Semana Santa en el Santuario de Arantzazu © CC-BY-SA: Arlanzón, Andrés 21 Archivo Arantzazu A-31-6-5.

22 El P. Xavier Álvarez de Eulate escribe a Oteiza en 1962. Archivo Museo Oteiza FD-3706.

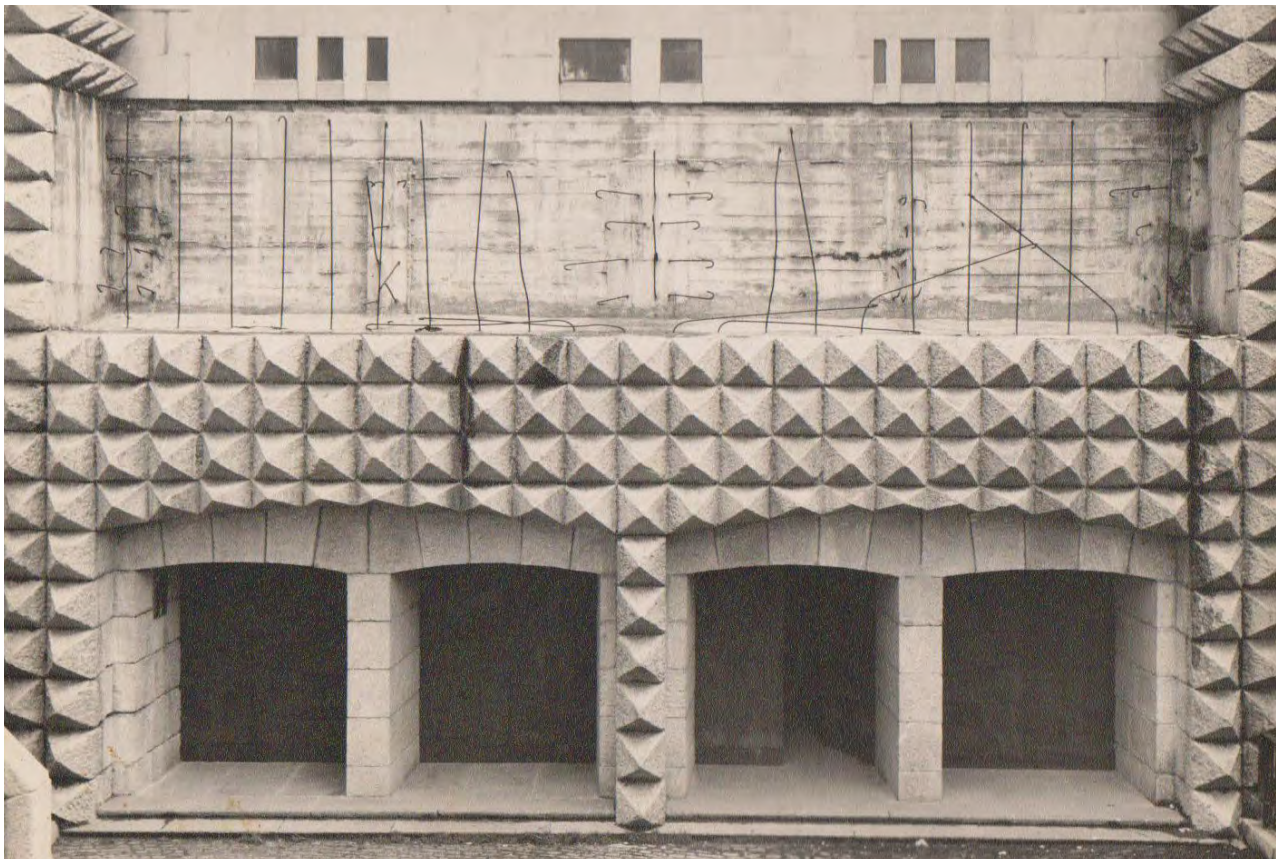
23 Guregipuzkoa.net | Joven en la explanada exterior de la Basílica de Nuestra Señora de Arantzazu © CC-BY-SA: Arlanzón, Andrés.

22,23

“Desde Aránzazu, donde estoy pasando unos días viendo cómo se termina el mural del ábside, como espectador silencioso. Recordando cómo hace 10 años trabajábamos con tremenda ilusión. Y la ilusión quedó tremendamente truncada [...].

Y tú ¿qué haces, Jorge? La fachada de Aránzazu te está llamando a gritos. ¿Cuándo te van a llamar los que tienen que llamarte? [...]”.

Carta de Fray Javier Álvarez de Eulate a Oteiza fechada el 19 de octubre de 1962. Archivo Museo Oteiza FD 3706.



24 | 25

26

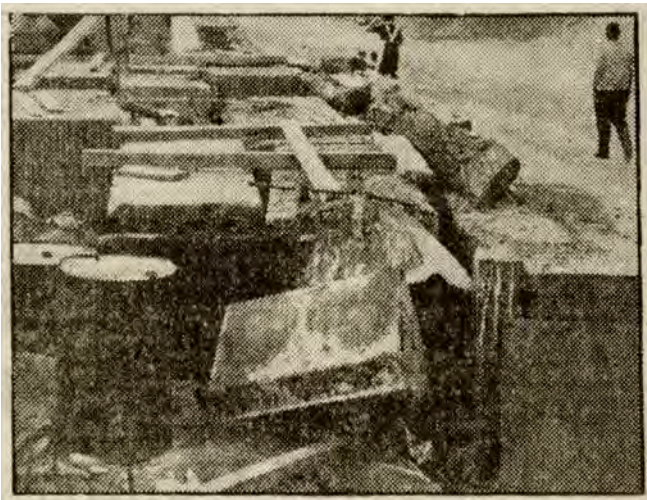
24 Archivo Museo Oteiza FD 5906.

25 Archivo Arantzazu A-31-16.

26 Archivo Arantzazu A-31-16.

NOTAS

- 1,2,3 Fachada vacía en una fecha cercana a 1955.
- 4 (Adjunta a la imagen).
- 5,6 Postal con el Depósito Legal de 1958 y el título: Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa). Fachada en construcción.
En el reverso, emotivo texto de José de Olaizola dirigido a Oteiza y Basterretxea.
- 7,8 Fachada vacía con los hierros que deberían anclar a los apóstoles.
- 9,10,11,12 Fachada vacía. El Primer Congreso Vasco - Navarro de Espeleología se celebró en Junio de 1956.
- 13,14,15,16 Autoridades a la salida del Santuario el día 9 de septiembre, festividad de la Virgen de Arantzazu.
- 17,18,19 Oficio religioso instalado entre los hierros que deberían anclar los apóstoles.
- 20,21 Lucio Muñoz con sus colaboradores; el pintor Joaquín Ramos y el escultor Julio López Hernández, les acompañan el P. Isidro Guerra y el teólogo Juan Ulacia, 1962.
- 22,23 (Adjunta a la imagen).
- 24,25 Fachada vacía con los hierros en la parte superior de la fachada que deberían sustentar a la Virgen/Piedad de Arantzazu.
- 26 “Sobre el pórtico en la fachada de la Iglesia, los hierros desnudos se cansan de esperar la llegada de unas esculturas que están en la cuneta”.
ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (II): Lo que no se ha hecho en Aránzazu. El ábside, de Pascual de Lara; los apóstoles, de Oteiza; la cripta, de Néstor Basterrechea”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 13 de septiembre de 1962. Archivo Museo Oteiza FH 4145.



1

2

1 Archivo Arantzazu A-31-6-9.

2 Archivo Museo Oteiza FH_4145.

1

Lucio Muñoz con sus colaboradores; el pintor Joaquín Ramos y el escultor Julio López Hernández, el P. Isidro Guerra y el teólogo Juan Ulacia, contemplan los bloques de piedra de los apóstoles de Oteiza situados a la entrada, en el acceso al santuario. Tanto en esta imagen como en la siguiente se aprecia que en este momento, los bloques y los apóstoles tallados, no estaban ordenados de forma lineal y consecutiva, 1962.



3	4	5
6	7	

3 Archivo Museo Oteiza FD 21626.

4 Archivo Museo Oteiza FD 13589.

5 Archivo Museo Oteiza FD 5852.

6 Foto: Ricardo Ugarte. <http://bertan.gipuzkoakultura.net/bertan3/argazkiak/g/42.jpg>.

7 Archivo Museo Oteiza FD F-99-19.



Apóstol nº 2

Apóstol nº 3
(sin rostro)

Apóstol nº 8
(sin rostro)

Apóstol nº 1



NOTAS

- 1 (Adjunta a la imagen).
- 2 Situación de los apóstoles el 13 de septiembre de 1962.
Fotografía recogida del artículo de prensa:
ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (II): Lo que no se ha hecho en Aranzazu. El ábside, de Pascual de Lara; los apóstoles, de Oteiza; la cripta, de Néstor Basterrechea”, La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 13 de septiembre de 1962.
“Y siempre hay alguien que indica el lugar con vergüenza, como no queriendo dar a conocer el sitio exacto, porque pesa en el alma. A mí mismo me costó trabajo encontrarlos. Todos me indicaron el mismo emplazamiento: «Allá a la entrada, en la carretera», pero a todos les pesaba dar la pista. [...]
Aunque parezca mentira, tras los bidones, las vagonetas vueltas y los maderos están dando la espalda al viandante, los apóstoles de Oteiza”.
- 3 Los 14 bloques monolíticos de piedra quedan abandonados al borde de la carretera de acceso a Arantzazu. Se aprecian e primer término 4 apóstoles ya tallados, el quinto presenta un pequeño golpe en su parte inferior, el sexto está parcialmente tallado (desbastados huecos de las piernas), y el resto de los bloques sin tallar.
- 4,5,6,7 Apóstoles abandonados en la carretera.
- 8,9 Ambas fotografías nos permiten identificar a los apóstoles que se tallan en 1953-54. De izquierda a derecha: el apóstol nº 2, el apóstol nº 8 (rostro sin tallar), el apóstol nº 3 (rostro sin tallar) y el apóstol nº 1.





Ama Lur, es un largometraje documental dirigido por Fernando Larruquert y Nestor Basterretxea. Se estrenó en el transcurso del XVI edición del Festival de Cine de San Sebastián en 1968. La sinopsis oficial de la película dice que es:

“Ante todo, un canto emocionado al País Vasco”.

Cuando estas piedras religiosas
aparecen por toda Europa
el hombre había sido hecho ya entero por el arte
Decía Humboldt que para crear el idioma
el hombre tiene que ser ya entero
en una vascofonía de hombres
sin hacer
en la prehistoria de Europa
se había adelantado
y se había definido aquí
el pueblo vasco



El primer rumor cultural de hombre en el mundo
nace en esta prehistoria nuestra
que comienza en estas cuevas iluminadas por el artista
esk – esku - la mano [esk-mano]
ezker –eskeri –eskeria - la mano enferma [izquierda-
pedir- petición]
el artista apoya su mano débil en el muro
y obtiene conciencia de una respuesta
Juega el pintor con su pared
como en la de un frontón
la apuesta de su pintura con la vida
hasta dominarla, hasta hablarla



El antiguo testamento del pueblo vasco
está en la gruta terrenal de estos pintores
está en el secreto lingüístico de estas pinturas
que no van a inventar escritura para escribir
sino para hablar
Lascaux, Altamira, Santimamiñe, Orio, Trois Frères,
Mas d'Azil
son ya verdaderas capitales
al final de un larga prehistoria que a todos interesa
pero que terminando hace catorce, doce y once mil
años
ya debiera tener nombre nuestro
porque ya es historia nuestra
Son las grandes centrales de energía espiritual



Se transcribe la voz de Oteiza en la película Ama Lur, del 51' 29" al 57' 57".

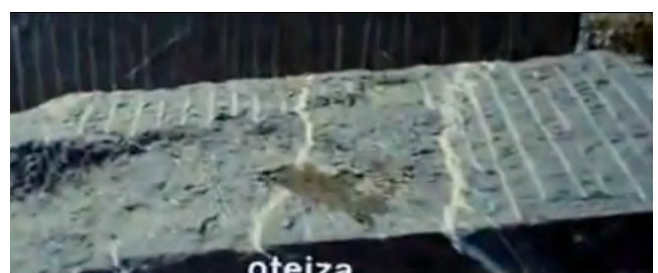
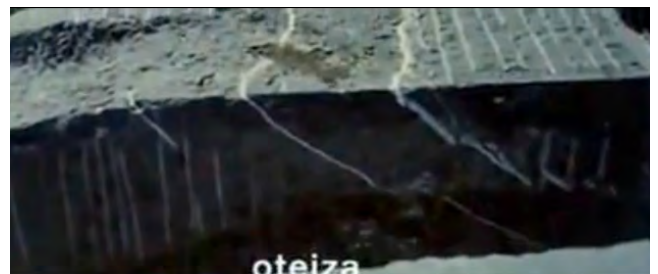
En los minutos 50' 55" a 51' 03", 52' 05" a 52' 11" y 53' 35" a 54' 50" integrantes del grupo Oskarbi recitan palabras y unidades sintácticas propias del euskara, estudiadas por Oteiza en relación con la simbología y etimología de la lengua vasca.

En esta misma región
 hoy algo más reducidas
 a los dos lados del Pirineo occidental
 sobre el mar de Vizcaya
 que al mismo tiempo con otras ochenta,
 noventa, grutas más
 y las que aún podríamos descubrir
 funcionaron como santuarios
 como fábricas de estilo
 y formas de comportamiento
 como fábricas de hacer pueblo
 de hacer hombre.



zu zu lur ura
 gu gu guri gur gurekin
 irudi eredi eskutari
 zu lur gutxi eskutari
 haran arnari
 ixilik ibili urbil
 igo igon une
 huts hutsune
 huts hutsune
 huts hutsune
 zu zu ura hara
 hari arpegi ikusarri
 gutari eskutari
 gutari eskutari
 gutari eskutari
 urtziri huts hutsune
 hots hots hots
 (suena un irrintzi)

tu tu tierra agua
 nosotros nosotros , a nosotros, nosotros, con nosotros
 imagen herederos a nuestras manos
 tu tierra poca a nuestras manos
 valle fruto
 callado andar cercano
 subir chichón trecho
 vacío hueco
 vacío hueco
 vacío hueco
 tu tu agua allí
 a aquel cara impresionante
 a nosotros, a nuestras manos
 a nosotros, a nuestras manos
 a nosotros, a nuestras manos
 dios vacío hueco
 sonido sonido sonido
 (suena un irrintzi)



Como un canto de etimología
suben en el interior del euskera
constelaciones de imágenes visuales
de la noche tocada por la mano del pintor
que es la mano que sigue viviendo
dentro de la imaginación más íntima
en nuestra lengua
que no tenía escritura

Porque estos signos pintados sobre guijarros
cuando el pintor ha concluido en su laboratorio de
paredes
y que salen de nuestro Santuario de Mas d'Azil
y se esparcen por toda Europa de entonces
como un diluvio de secretas anotaciones
no son anotaciones de escritura para guardar
sino clave de una lógica visual para recordar y guiarse
en su memoria
aquella comunidad de pintores que conquista así
artísticamente
su independencia oral
que funda nuestra patria lingüística
podríamos decir por esto, para nosotros
que nuestro bertsolari nace en este silencio final de la
pintura en el aziliense
y todavía cualquier creación en profunda tradición
vasca
es imagen visual y religiosa para la memoria.

Como estas piedras de Arantzazu
que hace años esperan subir a su sitio
en la fachada de nuestra Basílica
y en las que el escultor no cuenta el número de
apóstoles
y solamente ha querido acercarnos religiosamente en
vasco a nuestra memoria perdida



Por si no habéis entendido bien
un artista sólo, no puede subir estas piedras
ni explicarlas
pero los artistas vascos
hemos tomado conciencia de toda nuestra herencia
cultural
y de nuestra situación actual que nos compromete
ante el porvenir espiritual de nuestro pueblo

Pueblo nuestro
Nuestro suelo pre-histórico nos guarda riquezas
que son testimonio de lo que nuestro sentimiento
artístico y nuestro sentimiento religioso,
son inseparables
para nuestra sensibilidad y personalidad tradicionales
porque han tenido el mismo origen
en la sensibilidad creadora del arte
para que sepamos hoy
que para la recuperación de nuestra alma,
de nuestra lengua,
del hombre entero vasco,
es indispensable nuestra reeducación por el arte en
todas las situaciones,
la recuperación del artista,
del poeta, del bertsolari, que hay en cada uno de todos
nosotros

Es la hora de nuestras vocaciones artísticas
necesitamos ayuda para fundar
nuestra Universidad Popular de artistas vascos
donde tenemos que volver a encontrarnos para estudiar
y trabajar juntos
pintores, escultores, músicos, txistularis, escritores,
bertsolaris, dantzaris, maestros...

Heriko danok lan egin behar dugu gure herria osoaren
ikastetxe nagusian, gaur bertan jasotzeko. Orduan,
artisten laguntzakin aintzinean bezala elkartuak,
herriak nahita nahiez aurkituko du bere nortasun
galdua.



[Todos los del pueblo debemos trabajar en la escuela mayor del pueblo, para hoy mismo recogerlo. Entonces, como antiguamente reunidos con la ayuda de los artistas, el pueblo por obligación encontrará su personalidad perdida].

2.4. *AMA LUR*. OTRA RESPUESTA AL ABANDONO DE LOS APÓSTOLES



NOTAS

Las esculturas de los apóstoles en la carretera aparecen en el minuto 56' 03'' en un primer barrido realizado de derecha a izquierda; de los bloques de piedra sin tallar a los apóstoles que habían quedado tallados. En 1953-54 se tallan cuatro apóstoles; dos completamente (apóstoles nº 1 y nº 2 del Friso) y dos sin definir el rostro (apóstoles nº 3 y 8), hay un quinto apóstol desbastado que se aprecia en la película, ver las capturas 56' 11'', 56' 12'' y 57' 45''.

A partir del minuto 57' 37'' observamos el segundo barrido en las esculturas de los apóstoles, en este caso en sentido contrario, de los apóstoles tallados a los bloques de piedra.

Traducción del euskera realizada por Garazi Valluerca Albeniz.

TERCER PERÍODO 1968-1969

REDEFINICIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO Y DE LA
ESCULTURA

3. PROCESOS HASTA CONCLUIR LA FACHADA

3.0. OTEIZA REGRESA A ARANTZAZU	306
3.1. EL FRISO	308
3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES	308
3.1.2. TALLA DEFINITIVA DE LOS APÓSTOLES	326
3.1.3. INSTALACIÓN	334
3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN	382
3.1.5. EL FRISO YA INSTALADO	400
3.2. LA PIEDAD	406
3.2.1. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO, 1968-1969	406
- Piedad con Cristo en el regazo	406
- Piedad con Cristo alzado	411
- Virgen con Cristo y otras figuras	414
- Piedad de Arantzazu. Estado A	416
- Piedad de Arantzazu. Estado B	421
- Piedad de Arantzazu. Estado C y D	424
3.2.2. DEFINICIÓN DEL MODELO DEFINITIVO. ESTADOS A, B, C Y D	430
3.2.3. DESARROLLO TÉCNICO-MATERIAL	436
3.2.4. INSTALACIÓN	452
3.3. LA FACHADA CONCLUIDA	478



1

1 Archivo Museo Oteiza FD 19620.

2

2 <http://bertan.gipuzkoakultura.net/bertan3/argazkiak/g/34-1.jpg>.

NOTAS

- 1 Fotografía de Oteiza en 1968 cuando regresa para terminar su obra, los apóstoles se encuentran todavía en la carretera, concretamente en la curva de Azkartza.
En el reverso indica cómo quiere que aparezca recortada en el libro Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 267, y aparece con el siguiente pie de foto:
“la acompañó Fullaondo en su libro sobre mí de Alfaguara, con unas palabras más de 1957 sobre estelas funerarias; lo que hemos querido enterrar, aquí crece”

Esta misma fotografía aparece en su libro: *Estética del Huevo. Huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto. A Juan Daniel Fullaondo en memoria y homenaje*. Pamiela, Pamplona/Iruña, 1995, p. 30. Con el siguiente pie de foto extraído del Propósito Experimental de Oteiza:
“Busco que la Estatua traspase un poco este muro de la vida, esta dependencia incesante. Necesito para mí mismo, en escultura, un sitio espiritual libre, a mi lado, vacío, inmóvil, lejano, duro –duro, en cierto modo hacia afuera-, desnudo, protestante –protestante en cierto modo hacia afuera-, insoluble y trascendental.
Por esto, puedo decir ahora que mi escultura abstracta es arte religioso. No busco en este concepto de la Estatua lo que tenemos, sino lo que nos falta. Derivo, así, de lo religioso a la estela funeraria. No es minuto de silencio. Es la imagen religiosa de la ausencia civil del hombre actual. Lo que estéticamente nace como desocupación del espacio, como libertad, trasciende como un sitio fuera de la muerte. Tomo el nombre de lo que acaba de morir. Regreso de la Muerte. Lo que hemos querido enterrar, aquí crece”.
- 2 Estudio definitivo en yeso del Friso de los apóstoles que había quedado como vemos en la imagen conservado en la parte inferior del ábside de la Basílica.
Esta fotografía, se muestra en el Santuario de Arantzazu y manuscrito en el anverso indica la fecha 23-6-1953.

3.1. EL FRISO

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



1	2
3	4
5	6

1 Archivo Museo Oteiza FD 5848.

2 Archivo Museo Oteiza FD 3041. Fechada el 25 de enero de 1969.

3 Archivo Museo Oteiza FD 5847.

4 Archivo Museo Oteiza FD 6305.

5, 6 Lugar donde se instaló el cobertizo de madera para la talla de las esculturas. Foto EMM.

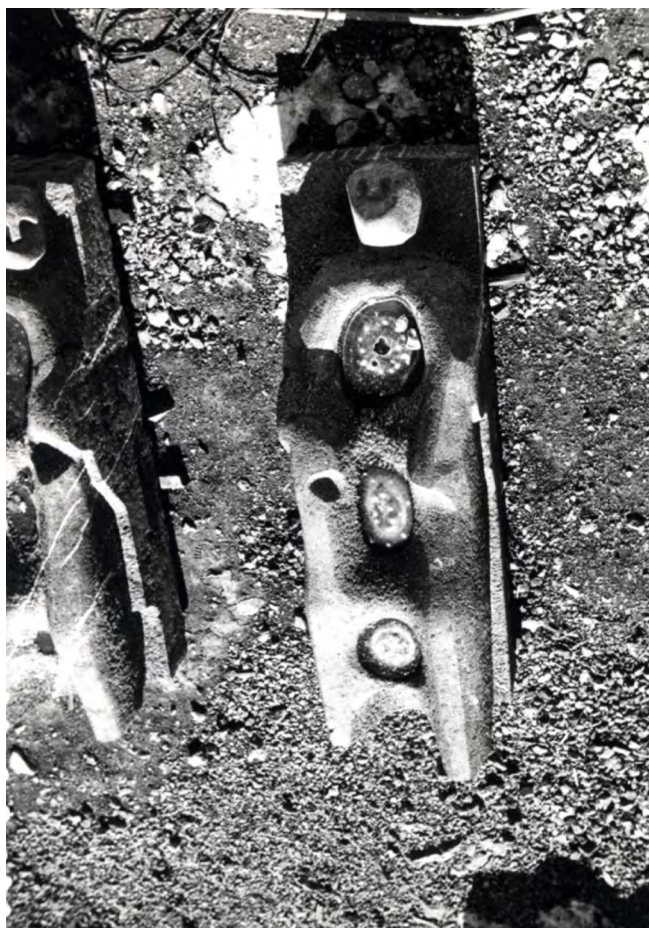
2,3

Reencuentro de Oteiza con Xabier Álvarez de Eulate y otros religiosos.

Fotografías que ubican el lugar donde se construyó el cobertizo de madera donde se esculpieron los apóstoles en 1968-69.

El artista disponía también en estos años de otro taller en uno de los comedores del Colegio seráfico dedicado al proceso de modelado y vaciado en yeso de esculturas.

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



7	8
9	10

7 Archivo Museo Oteiza F-99-5.

8 Archivo Museo Oteiza F-99-6.

9 Archivo Museo Oteiza F-99-2.

10 Archivo Museo Oteiza F-99-4.

Apóstol nº 8

Apóstol nº 2

Apóstol nº 1

Apóstol nº 3



3.1. EL FRISO

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



12	13
14	15
16	17

12 Archivo Museo Oteiza FD 5784. Foto: Arlanzón. Fechada en noviembre de 1969.

13 Archivo Museo Oteiza FD 5785. Foto: Arlanzón. Fechada en noviembre de 1969.

14 Archivo Museo Oteiza F-99-1.

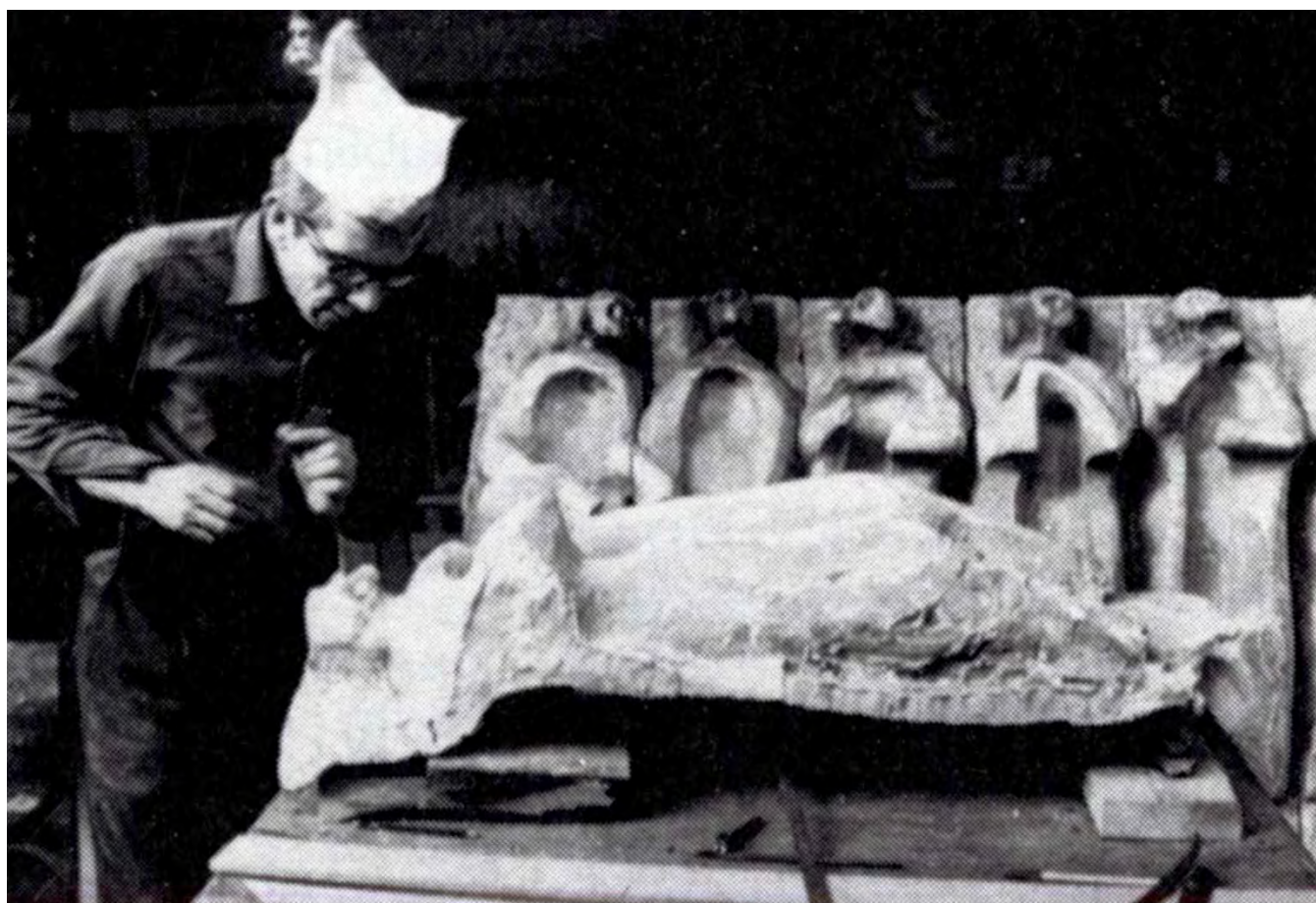
15 Archivo Museo Oteiza F-99-3.

16 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013. KUTXATEKA. Fondo Marín / Paco Marí.

17 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013. KUTXATEKA. Fondo Marín / Paco Marí.

12,13

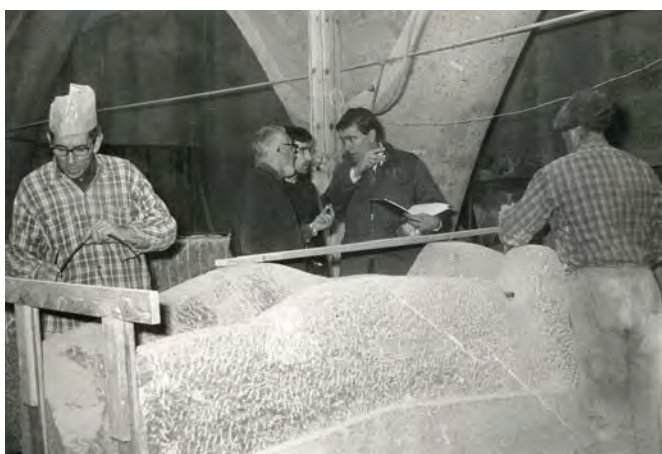
Oteiza con su ayudante, Julio Bilbao, y el redactor del Diario Vasco Joaquín Ormaechea. Dos imágenes similares a éstas, aparecen publicadas en este diario el 17 de diciembre de 1968. El artículo lo firma el propio Joaquín Ormaechea con el título: "Con Oteiza, en Aránzazu. El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco". Aparecen junto a un bloque de piedra sin tallar y a los cuatro apóstoles que se tallaron en 1953-54. Ambas fotografías están fechadas por el reverso en noviembre de 1968.





3.1. EL FRISO

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



20	21
22	23
24	25

20 Archivo Museo Oteiza FD 5788. Foto: Arlanzón. Fechada en noviembre de 1968.
 21 Archivo Museo Oteiza FD 5789. Foto: Arlanzón. Fechada en noviembre de 1968.
 22 Archivo Museo Oteiza FD 19126. Foto: Arlanzón.
 23 Archivo Museo Oteiza FD 19125. Foto: Arlanzón.
 24 Archivo Museo Oteiza FD 19127. Foto: Arlanzón.
 25 Archivo Museo Oteiza FD 5798.

20,21

Bastidor de madera realizado sobre el estudio en yeso del apóstol nº 4. Los puntos más salientes de la escultura se señalan mediante clavos, y serán las medidas de referencia que trasladen los canteros a la talla en piedra. Las distancias de la escultura al bastidor de madera se mantienen fijas y sirven de guía a los canteros entre el modelo en yeso y la obra definitiva en piedra de Markina.

Oteiza con su ayudante, Julio Bilbao, y el redactor del Diario Vasco Joaquín Ormaechea.

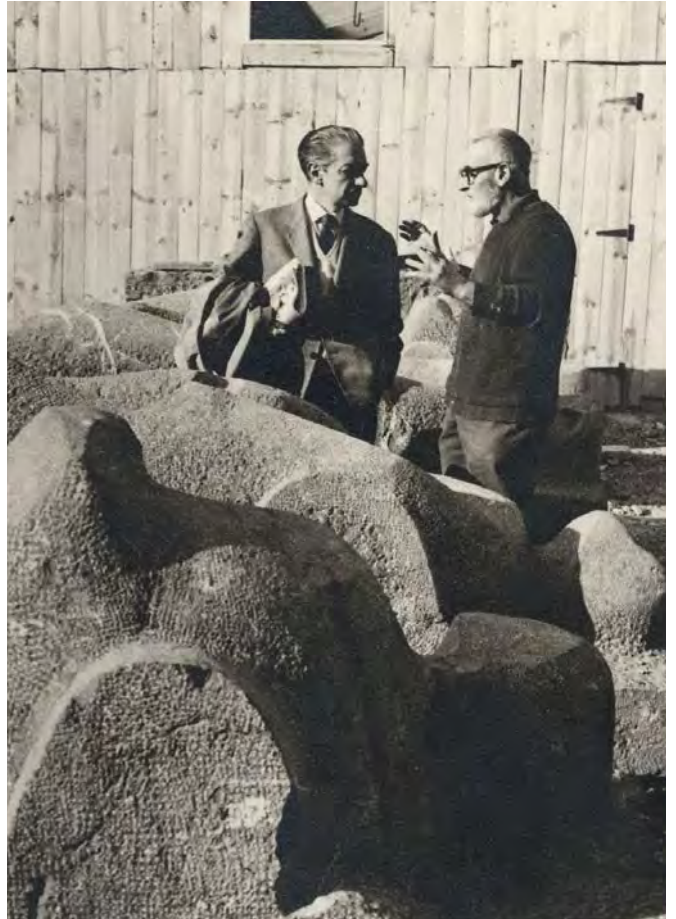
3.1. EL FRISO
3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



26 | 27

28

26 Archivo Museo Oteiza FD 5780. Foto: Linazasoro.
27 Archivo Museo Oteiza FD 13157. Foto: Linazasoro.
28 Archivo Museo Oteiza FD 2545. Foto: Linazasoro.



29

30

31

29 Archivo Museo Oteiza FD 2453. Foto: Linazasoro.

30 Archivo Museo Oteiza FD 5793. Foto: Linazasoro.

31 Archivo Museo Oteiza FD 5796. Foto: Linazasoro.

3.1. EL FRISO
3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



32	33
34	

32 Archivo Museo Oteiza FD 5781. Foto: Linazasoro.
33 Archivo Museo Oteiza FD 5790. Foto: Linazasoro.
34 Archivo Museo Oteiza FD 5794.

Pelay Orozco, Oteiza y José de Arteche junto al apóstol nº 1, que había quedado tallado en 1953-54.

Ambos junto al Padre Goitia se empeñan en la búsqueda de soluciones para que se autorice la instalación definitiva de la estatuaria de Oteiza en la fachada.

3.1. EL FRISO

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES



35 | 36

37 | 38

35 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

36 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

37 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

38 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

Se aprecia en primer término el apóstol nº 1, que había quedado tallado en 1953-54. Es interesante fijarse en el rostro; ya que se modificará la talla, y posteriormente, ya en el momento de la instalación en la fachada le vemos con la nariz fracturada y restaurada. Detrás de él se encuentra el apóstol nº 3, que también se talló en los años cincuenta, a excepción del rostro. Al fondo un bloque de piedra sin tallar junto al cobertizo de madera.

NOTAS

- 1 Entre Oteiza y el P. Xabier Álvarez de Eulate se aprecia parte de la fachada vacía.
- 2,3 (Adjunta a la imagen).
- 4 Detrás del vehículo, se aprecian en el suelo los cuatro apóstoles tallados en 1953-54.
- 5,6 Fotografía actual del lugar donde se ubicó el cobertizo de madera para la talla de los apóstoles, aprovechando parte de los arcos del aparcamiento.
- 7,8,9,10 Apóstoles tallados en 1953-54. Han sido trasladados desde la carretera, curva de Azkartza, hasta el exterior del espacio porticado que queda frente al parking.
- 11 Oteiza junto a los cuatro apóstoles tallados en 1953-54.
- 12,13 (Adjunta a la imagen).
- 14 Estudio definitivo en yeso en escala 1:3, en el cobertizo de madera. Se identifican seguidos los apóstoles del 1 al 5. Al fondo, a la derecha se aprecian otro grupo de figuras de apóstol pertenecientes a este mismo estudio.
- 15 Estudio definitivo en yeso en escala 1:3, en el cobertizo de madera. Apóstoles número: 12, 8, 10, 11 y 14 reposan sobre un soporte de madera.
- 16 Estudios en yeso de los apóstoles nº 7,8, 10, 13 y 14.
- 17 En el soporte de madera los estudios en yeso de los apóstoles nº 1, 2, 3, 4 y 6. En las estanterías del fondo, a la izquierda los estudios en mayor escala para las cabezas de Pablo y Pedro; nº 7 y 8. A la derecha estudios en yeso a escala 1:3 con distintas versiones de la cabeza de apóstol nº 4.
- 18 El sacador de puntos Manolo Moreno estudia las dimensiones del estudio en yeso correspondiente al apóstol nº 10, en segundo término se aprecian los apóstoles del 1 al 6.
- 19 Se identifican los apóstoles del 1 al 3, y del 5 al 7. En el estudio en yeso del apóstol nº 7 se aprecian claramente los clavos que sirven a los canteros para tomar las dimensiones y transportar la escala del estudio 1:3 al apóstol en piedra de Marquina 1:1. Oteiza con su ayudante, el estudiante de arquitectura Julio Bilbao, y el redactor del Diario Vasco Joaquín Ormaechea.
- 20,21 (Adjunta a la imagen).
- 22,23 Talla del apóstol nº 9. Se aprecia sobre la talla en piedra el batidor de madera que sirve como referencia para trasladar las distancias desde el estudio en yeso a la piedra de Marquina. Oteiza con su ayudante, Julio Bilbao, y el redactor del Diario Vasco Joaquín Ormaechea.
- 24 El sacador de puntos Manolo Moreno y otro cantero trabajan en la talla en piedra del apóstol nº 4 en noviembre de 1968. Oteiza con su ayudante, Julio Bilbao, y el redactor del Diario Vasco Joaquín Ormaechea.
- 25, 26 Talla en piedra del apóstol nº 4, con la talla más avanzada respecto a la fotografía anterior. En ella aparece Oteiza junto a Pelay Orozco y José de Arteche.
- 27,28 Oteiza junto a los apóstoles que habían quedado tallados en 1953-54.

- 29,30,31 Oteiza y Pelay Orozco junto a los apóstoles que habían quedado tallados en 1953-54.
- 32 Pelay Orozco, Oteiza y una persona no identificada junto al apóstol nº 1, que había quedado tallado en 1953-54.
- 33 Una persona no identificada, Oteiza y José Arteche junto al apóstol nº 1, que había quedado tallado en 1953-54.
- 34 (Adjunta la imagen).
- 35 (Adjunta a la imagen).
- 36 Los apóstoles que quedaron tallados en 1953-54 fuera del cobertizo de madera, vemos en primer término el apóstol nº 8, a continuación el nº 2, el nº 1 y al fondo el nº 3.
- 37 Un señor se fotografía abrazando al apóstol nº 8, Pedro.
- 38 Una señora se fotografía sentada sobre el apóstol nº 2.





2	3
4	5

- 2 Archivo Museo Oteiza F-99-23.
 3 Archivo Museo Oteiza F-99-7.
 4 Archivo Museo Oteiza F-99-8.
 5 Archivo Museo Oteiza FD 21621.



6

6 11397 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

7

7 11397 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.

8

8 11397 CC BY-NC-ND-3.0-ES 2013 / KUTXATEKA / Fondo Marín / Paco Marí.



9 | 10

11 | 12

9 Archivo Museo Oteiza FD 19134. Foto: Plazaola.

10 Archivo Museo Oteiza FD 21622.

11 Archivo Museo Oteiza FD 5916.

12 Archivo Museo Oteiza FD 5914.

3.1. EL FRISO
3.1.2. TALLA DEFINITIVA DE LOS APÓSTOLES



13 | 14

15

008 Archivo Museo Oteiza FD 13268.

009 Archivo Museo Oteiza FD 13262.

011 Archivo Museo Oteiza FD 19128. Foto: Plazaola. Apóstol nº 9.

- 13,14 Cabeza de apóstol en yeso a escala 1:1. Corresponde al modelo empleado para el rostro del apóstol nº 9. El modelo en yeso del apóstol nº 9 presenta otro rostro. Según el testimonio del cantero Jabier Bikuña se talló según el modelo, pero Oteiza había dicho a los canteros que en el apóstol nº 9 quería poner esta cabeza en yeso que se situaba sobre una mesa. Advertir que en la piedra no se tallan los ojos que aparecen en este modelo en yeso.
- 15 Talla del apóstol nº 9. Aunque en estas imágenes parece haber sido tallado en un solo bloque de piedra; en imágenes posteriores, y actualmente, podemos comprobar alrededor de la cabeza del apóstol nº 9 dos cortes verticales a los lados de la cabeza y uno horizontal en la base del cuello, es decir, se retiró la cabeza que había sido tallada según el modelo en yeso, y se injertó esta cabeza tallada según la cabeza de apóstol que vemos sobre la mesa.

3.1. EL FRISO
3.1.2. TALLA DEFINITIVA DE LOS APÓSTOLES



16 | 17

18

16 Archivo Museo Oteiza FD 5801. Foto: Plazaola.

17 Archivo Museo Oteiza FD 21629.

18 Archivo Museo Oteiza FD 13277.

NOTAS

- 1 Proceso de la talla de los apóstoles en el taller de madera. En primer término el sacador de puntos Manolo Moreno comprobando mediciones en la talla en piedra, seguido de Modesto Proupin, que era un trabajador de la empresa de Jabier Bikuña.
- 2 Proceso de talla del apóstol nº 4 en primer término y a continuación del apóstol nº 5 en el que se aproximan los volúmenes del rostro, sin definirlo.
- 3 Proceso de talla del apóstol nº 6. Talla definitiva en el cuerpo y desbastado del rostro. Apoyado sobre el apóstol vemos el martillo de bujarda.
- 4 Proceso de talla del apóstol nº 10. Talla definitiva en el cuerpo y aproximación por planos a los volúmenes que definen el rostro.
- 5 En este caso, vemos cinco apóstoles durante su talla. En primer término el apóstol nº 11. En muchos de ellos, se han planteado los volúmenes del rostro, pero aún no se ha procedido a la talla definitiva.
- 6 Apóstoles nº 9, 10 y 4. Vemos la herramienta sobre los apóstoles; en primer término punteros y martillo de bujarda, sobre el siguiente apóstol, maza y gradinas.
- 7 Fotografía anterior vista desde el lado opuesto, apóstoles nº 4, 10 y 9.
- 8 Talla del Apóstol nº 12, modelo en yeso para el sacado de puntos con el compás y la guías de madera con mediciones para la toma y traslado de medidas.
- 9 El cantero Modesto Proupin talla el apóstol nº 12. En primer término vemos el apóstol nº 13. Detrás le observa Antonio Oteiza.
- 10 Nueve apóstoles durante su talla, en primer término el apóstol nº 14.
- 11 En primer término el apóstol nº 12. Sobre la pared del cobertizo de madera el estudio en yeso definitivo para la Piedad y a su izquierda un dibujo de la Piedad realizado en tiza sobre la madera del cobertizo:
- 12 Estudio en yeso definitivo para la Piedad colgado en el cobertizo de madera donde se está procediendo a la talla en piedra de los apóstoles.
- 13,14,15 (Adjunta a la imagen).
- 16,17 Los apóstoles nº 10, 11, (hueco), 13 y 14, en el exterior del cobertizo de madera, junto a las arquerías del parking. Tras la talla definitiva se van instalando ordenadamente en el exterior.
- 18 Instalación en el exterior del apóstol nº 12. En primer plano vemos los apóstoles nº 10 y 11.

Los 14 apóstols

nombre Referencia Diario

1 - Matias - (12) juicio - Se da mañana
se coloca la pluma. Se pone. Antes del medio-
dia se trasladó de la primera mesa. En la tarde se le-
vanta. Ocupa un puesto, el primer de la izquierda.

2 - Pantigao el Mar - (13) a la mañana se trasladó a la
base. En la tarde se levanta a un lugar.

3 - Felipe - (13) traslado y colocación. Se hace más
fácil.

4 - Pantigao el Mar - (13) traslado a la base. (Hay siempre
dos operaciones: traslado con la pluma y elevación en
la pluma).

5 - Bartolomé - (14) Se levanta la 4.^a
La 5: se eleva - trip

6 - Felipe - (14) La 6: se eleva "
En la tarde se deja en la base la 7:

15 Domingo

7 - Vello - (16) almorzo / mañana en

8 - Pedro - (16) "

9 - Juan - (16) Hay que volver más, se - informal
a las 12 anteriores

10 - Antropo - (16) tarde

11 - Matias - (17) nombres?

12 - ... - (17) Se hace el 12 y se le ampara. Se ve el
neti - se re coloca.

13 - ... - (17) bienen los 2 pesos por la Piedad.

14 - ... - (18) se ajda el 12 - se adelanta el 12
se termina

LOS 14 APOSTOLES ESTAN EN PIE

12 de junio, a la mañana es el trabajo de colocar el sistema de gruas, etc, que han de ir subiendo a su lugar cada ~~pieza~~ apostol, cada piedra con su carga aproximada de 4 toneladas. Antes del mediodía ~~ya está el primero~~ se ha trasladado el primero hasta la entrada de la basílica, y será ya su última espera hasta la tarde para ser izado definitivamente. La noche iguala en oscuridades la fachada pero ya hay allí una distinta presencia para los pocos que en esa hora queremos mirar y advertir. Es el primero de la izquierda, el más cercano. Se llama Matías: (1)

Act. 1, 21-26
Hechos de los Apóstoles

13 de junio. Dos apóstoles más suben a ocupar su lugar:

ANDRES

FELIPE

14 de junio. Los nombres de este día son:

MATEO

JUDAS TADEO

SANTIAGO (el MAYOR)

16... junio

PABLO

PEDRO

JUAN

BARTOLOME

17 junio.

SANTIAGO DE ALFEO (el Menor)

TOMAS

JUDAS ISCARIOTE

SIMON CELADOR (estos 4 nombres ~~solo aparecen~~ están escritos en la lista general de los apóstoles)

18 de junio. ~~Ningún~~ reajuste del número 12, el último en llegar es también aquí TOMAS.

Fueron subiendo su nombre, de uno a uno. Solamente a las once cuando vamos reordenando los datos, y también el nombre de los 14 que ~~se les dio~~ solo de 12 los que fueron apóstoles en número de 14.

- 1- MATIAS. Act 1, 21-26: Ahora, pues, conviene que de todos los varones que nos han acompañado todo el tiempo en que vivió entre nosotros el Señor Jesús, a partir del bautismo de Juan, hasta el día en que fué tomado de entre nosotros, uno de ellos sea testigo con nosotros de su resurrección. Y fueron presentados éstos, José, por sobrenombre Barsabab llamado Justo, y Matías. Y orando dijeron: Tú, Señor, que conoces los corazones, muestra a cuál de estos dos escoges para ocupar el lugar de este ministerio y el apostolado de que prevaricó Judas, para irse a su lugar. Y echaron suertes sobre ellos, y cayó la suerte sobre Matías, que quedó agregado a los doce Apóstoles.
- 2- ANDRES. Mc. 1, 16-18: Caminando a lo largo del mar de Galilea, vio a Simón y a Andrés, hermano de Simón, que echaban las redes en el mar, pues eran pescadores. Y Jesús les dijo: Venid en pos de mí y os haré pescadores de hombres. Y al instante, ~~los dos~~ dejaron las redes, le siguieron.
- 3- FELIPE. Jn. 1, 43-44: Al otro día quiso Jesús salir hacia Galilea, y encontró a Felipe, y le dijo Jesús: sígueme. Era Felipe de Betsaida, la ciudad de Andrés y de Pedro.
- 4- MATEO. Mt. 9,9 : Pasando Jesús de allí, vio a un hombre sentado en el telonio, de nombre Mateo, y le dijo: sígueme. Y él, levantándose, le siguió.
- 5- JUDAS TADEO. Lc. 6, 12-16: Cuando llegó el día llamó Jesús a sí a los discípulos y escogió a doce de ellos, a quienes dio el nombre de apóstoles: Simón, a quien puso también el nombre de Pedro, y Andrés, su hermano, Santiago y Juan, Felipe y Bartolomé, Mateo y Tomás, Santiago el de Alfeo (Menor) y Simón llamado el Celador, JUDAS TADEO y Judas Iscariote, que fué el traidor.
- 6- SANTIAGO (el MAYOR). ~~Lc. 6, 14-17~~ Mc. 1, 19-20: Continuando un poco más allá vió Jesús a Santiago, y a Juan, su hermano, que estaban también remendando sus redes en la barca, y los llamó. Y luego ellos dejando a su padre Zebedeo en la barca con los jornaleros, se fueron en pos de él.
- 7- PABLO. 1 Cor. 15, 8-11: Después de a todos, se me apareció también a mí. Porque yo soy el menor de los Apóstoles, que no soy digno de ser llamado Apóstol, pues perseguí a la Iglesia de Dios. Mas por la gracia de Dios soy lo que soy, y la gracia que me confirió no ha sido estéril, antes he trabajado más que todos ellos, pero no yo, sino la gracia de Dios conmigo. Pues, tanto yo como ellos, esto predicamos y esto habéis creído.
- 8- PEDRO. Jn. 1, 41-42: Encontró Andrés a su hermano Simón, y le dijo: hemos hallado al Mesías, que quiere decir el Cristo. Le condujo a Jesús, que mirándolo dijo: tu eres Simón, el hijo de Juan, tu serás llamado Cefas, que quiere decir Pedro.
- 9- JUAN. (ver 6)
- 10- BARTOLOME (Natanael). Jn. 1, 45-51: Encontró Felipe a ~~Bartolomé~~ Natanael, y le dijo: hemos hallado a aquel de quien escribió Moisés en la Ley y los Profetas, Jesús hijo de José, el de Nazaret. Díjole Natanael: ¿de Nazaret puede salir algo bueno? Díjole Felipe: ven y verás. Vió Jesús a Natanael, que venía hacia él, y dijo de él: he aquí a un verdadero israelita, en quien ~~no~~ hay dolo. Díjole Natanael: ¿de dónde me conoces? Contestó Jesús y le dijo: antes que Felipe te llamase, cuando estabas debajo de la higuera, te ví. Natanael le contestó: Rabí, tu eres el Hijo de Dios, tu eres el Rey de Israel. Contestó Jesús, y le dijo: ¿porque te he dicho que te había visto debajo de la higuera crees? Cosas mayores has de ver. Y añadió: en verdad, en verdad os digo, que veréis abrirse el cielo y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del hombre.
- 11- SANTIAGO DE ALFEO (el Menor). (ver 5)
- 12- TOMAS. (ver 5)
- 13- JUDAS ISCARIOTE. (ver 5)
- 14- ~~Simon~~ SIMON CELADOR. (ver 5)

NOTAS

- 1 LOS 14 APÓSTOLES. Diario de Oteiza sobre la instalación de los apóstoles del 12 al 18 de junio de 1969.
- 2 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Mecnografiado de Oteiza que recoge la instalación del apolstolario. Se instalan en la fachada del jueves 12 de junio al miércoles 18 de junio de 1969 en el siguiente orden:
 - Del apóstol nº 1 (el primero por la izquierda) sucesivamente hasta el apóstol nº 10
 - Después instala el apóstol nº 14 –Simón el Zelote- (el primero por la derecha).
 - A continuación el apóstol nº 13 –Judas Iscariote-.
 - Apóstol nº 11 –Santiago de Alfeo (El Menor)-.
 - El último que se instala es el apóstol nº 12 –Tomás-.
- 3 Breves anotaciones sobre pasajes de la Biblia en relación a los 14 apóstoles .

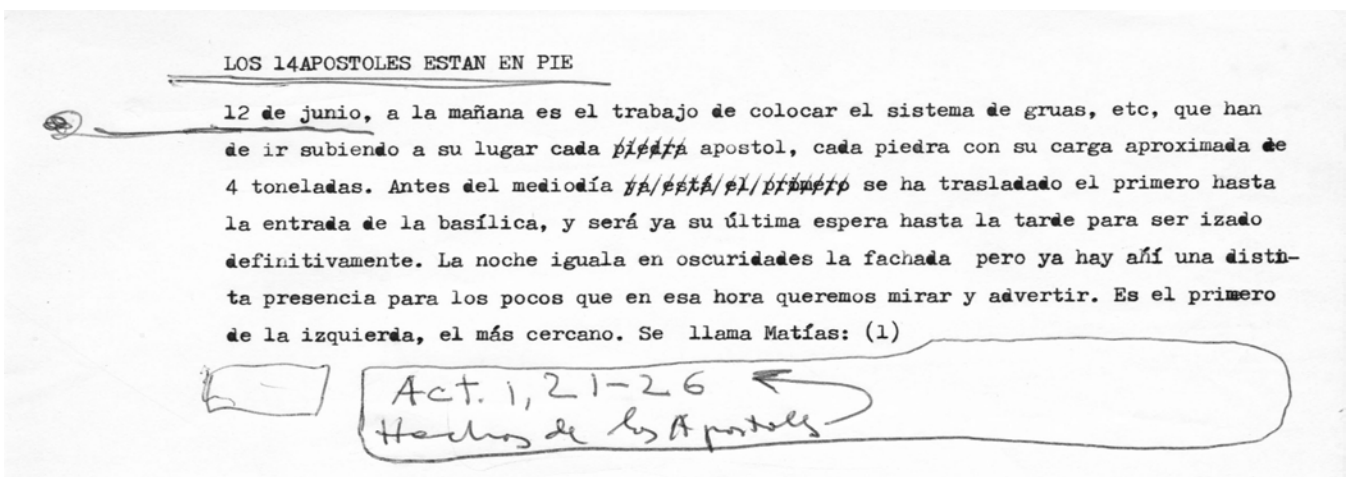
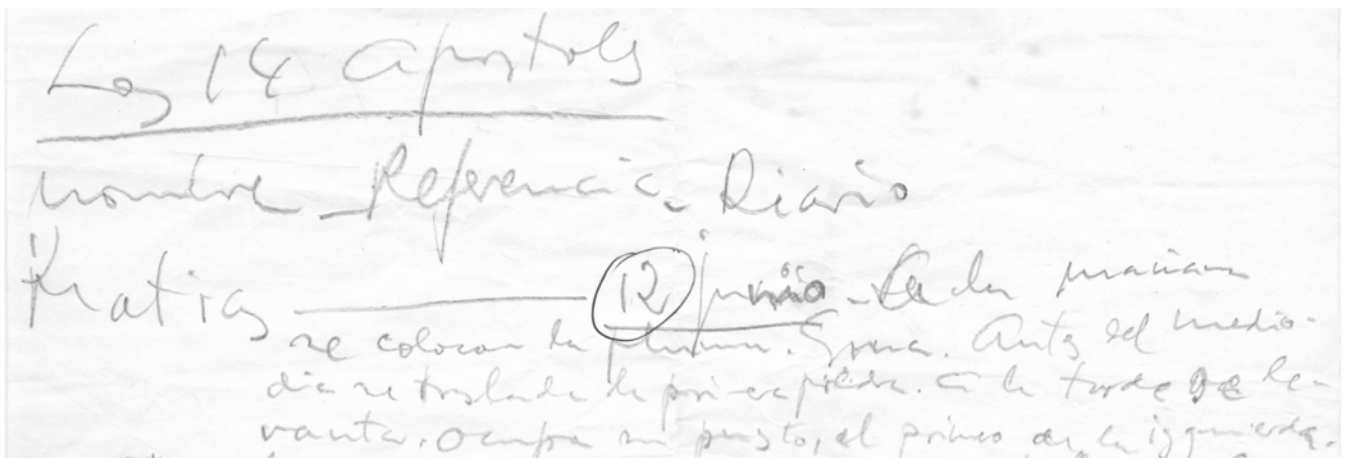
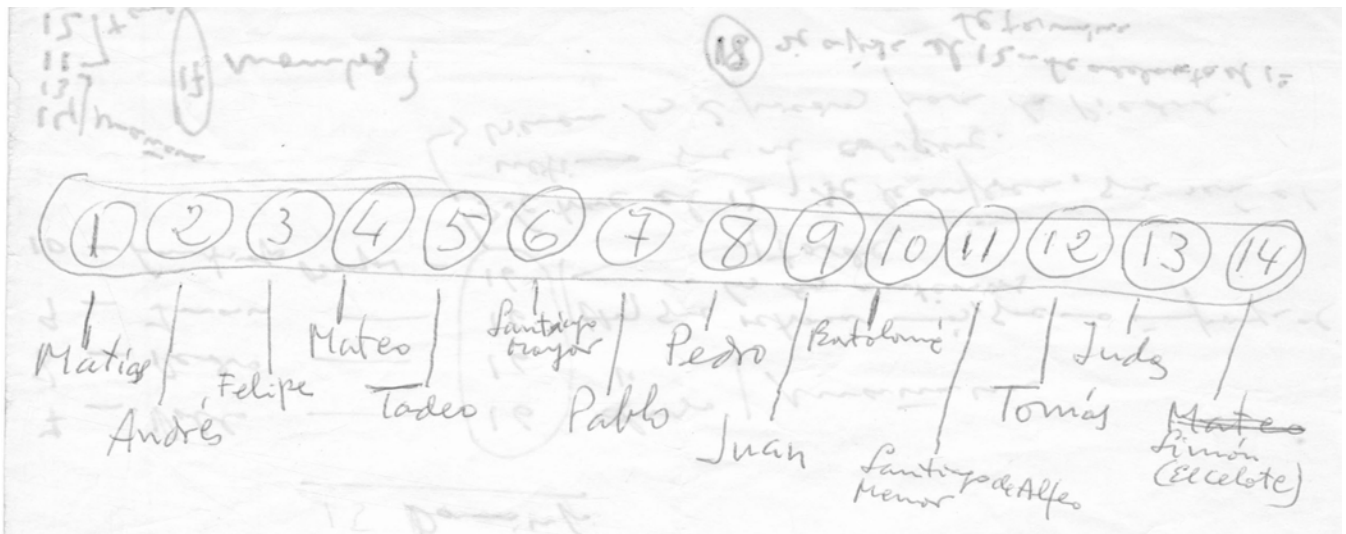


(arriba) Calendario del año 1969.

Secuencia de la instalación de los apóstoles.

A partir de dos diarios en los que el escultor indica el día en que se instalan y el orden en el que suben a la fachada.

Se han ordenado fotografías y capturas de video secuenciando la instalación de cada uno de los apóstoles







6	7	8
9		

6 Archivo Museo Oteiza FD 13256.
 7 Archivo Museo Oteiza FD 13281.
 8 Archivo Museo Oteiza FD 13266.
 9 Archivo Museo Oteiza FD 13274.



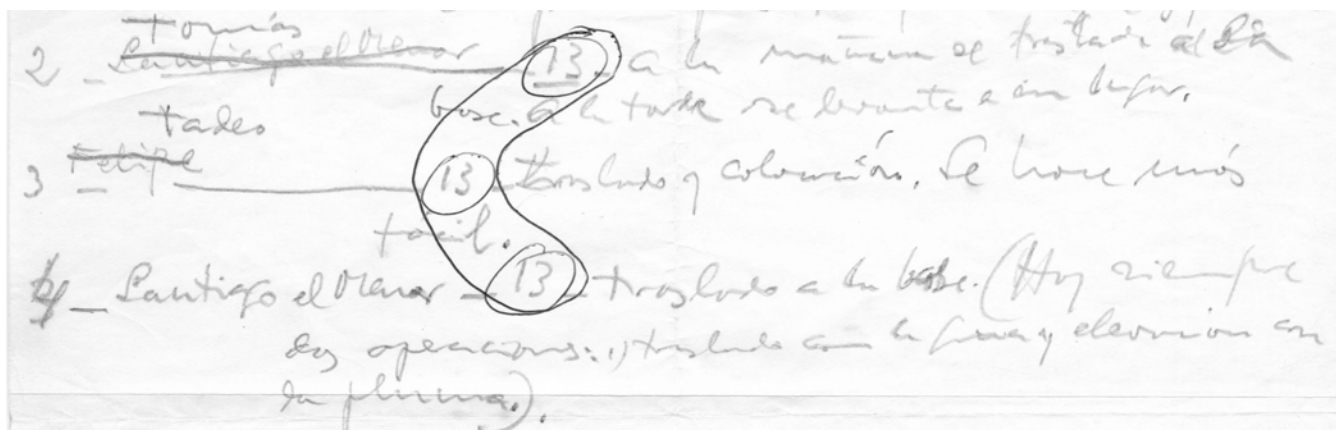
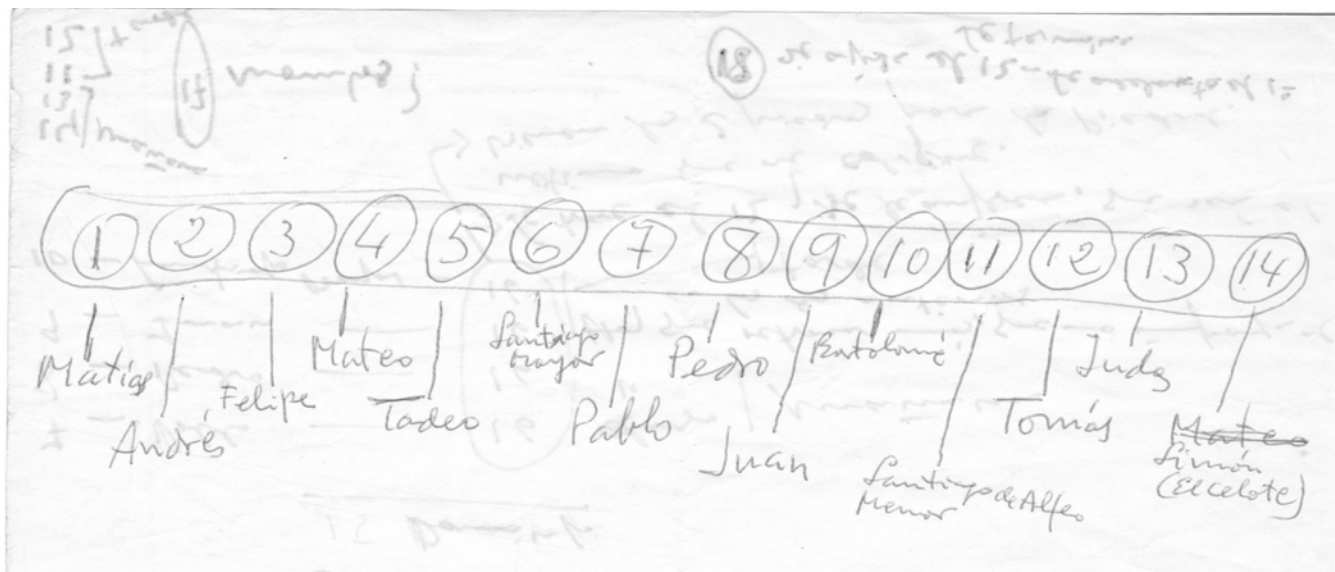
10 ———
—————
11

10 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176
11 Archivo Museo Oteiza FD 5845.

NOTAS

- 1 Identificación de los 14 apóstoles en el Friso de Arantzazu.
- 2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al jueves 12 de junio.
- Anota Oteiza:
Los 14 apóstoles
Nombre-Referencia-Diario
1) Matías_____12 junio - A la mañana se colocan la pluma. Grúa. Antes del mediodía se traslada la primera piedra. A la tarde se levanta. Ocupa su puesto, el primero de la izquierda.
- 3 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente al día 12 de junio.
- APÓSTOL Nº 1
- 4,5 La grúa móvil traslada el apóstol nº 1 desde el exterior del cobertizo de madera hasta el petril, situado a la izquierda de la fachada.
- 6 Traslado del apóstol nº 1. Al fondo la fachada vacía de la Basílica.
- 7 Desde el petril, la grúa comienza el descenso del apóstol hasta el suelo, junto a las puertas de acceso a la Basílica.
- 8 El cabrestante anclado al suelo, eleva la escultura los 5 metros de distancia que la separan desde el suelo hasta su ubicación en la fachada.
- 9 El apóstol nº 1 acercándose a su ubicación definitiva.
- 10,11 Las imágenes en color, están capturadas de la grabación que realiza Oteiza en cámara super-8 de la instalación del Friso de los apóstoles. Archivo Mueso Oteiza FD10176. Metraje: 19' 01". Del 00' 00" al 16' 12", corresponde al proceso de instalación de los apóstoles en la fachada. Del 16' 13" al 19' 01" observamos el Friso con la plataforma y el andamio móvil que se instala para realizar los retoques finales.
- Capturas de video: Instalación del primer apóstol ante la mirada de los franciscanos. - Los apóstoles, ya tallados, se encuentran fuera del cobertizo de madera. - La grabación del paisaje.

1969 – viernes 13 de junio
Apóstol nº 2 – ANDRÉS / Apóstol nº 3 – FELIPE



13 de junio. Dos apóstoles más suben a ocupar su lugar:

ANDRÉS

FELIPE

1

1 Archivo Museo Oteiza FD 8392v.

2

2 Archivo Museo Oteiza FD 8392.

3

3 Archivo Museo Oteiza FD 8394.



4	5
6	

4 Archivo Museo Oteiza FD 13255.

5 Archivo Museo Oteiza FD 5833. Foto: Plazaola.

6 Archivo Museo Oteiza FD 5820. Foto: Plazaola.

3.1. EL FRISO
3.1.3. INSTALACIÓN

Apóstol nº 2 – ANDRÉS



7 ———
8

7 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.
8 Archivo Museo Oteiza FD 6437.

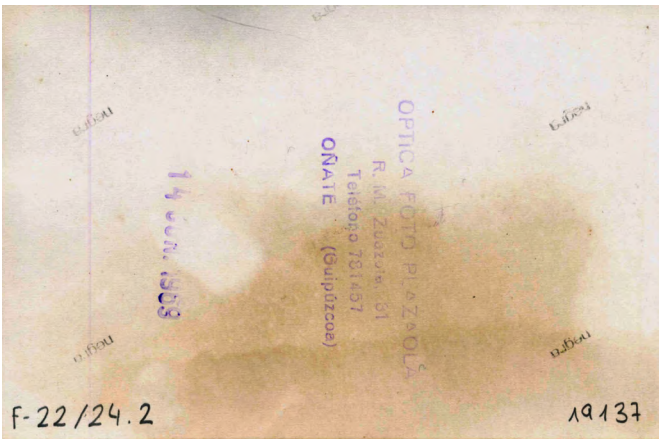
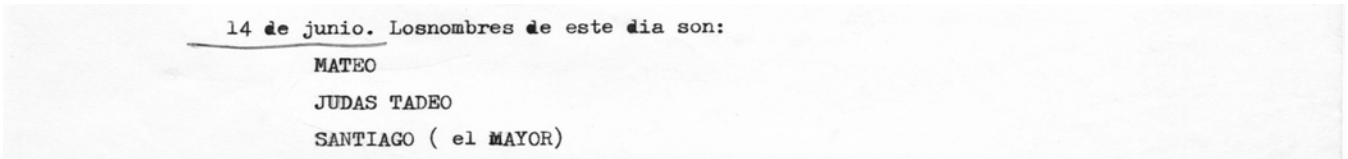
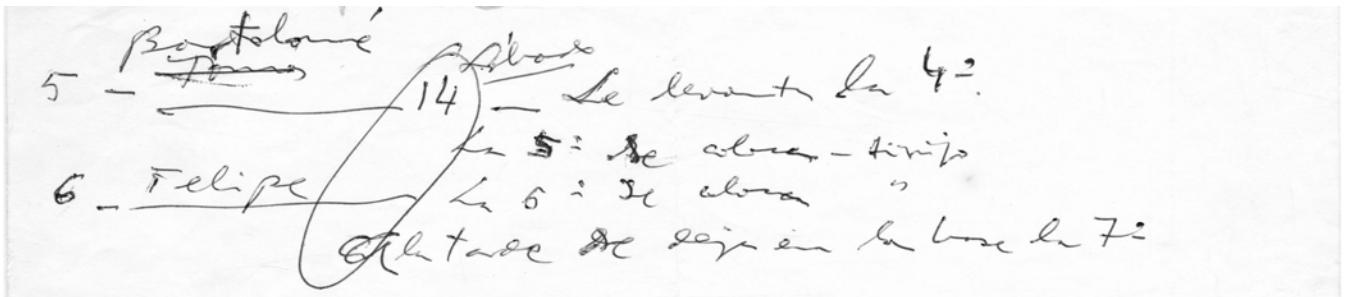
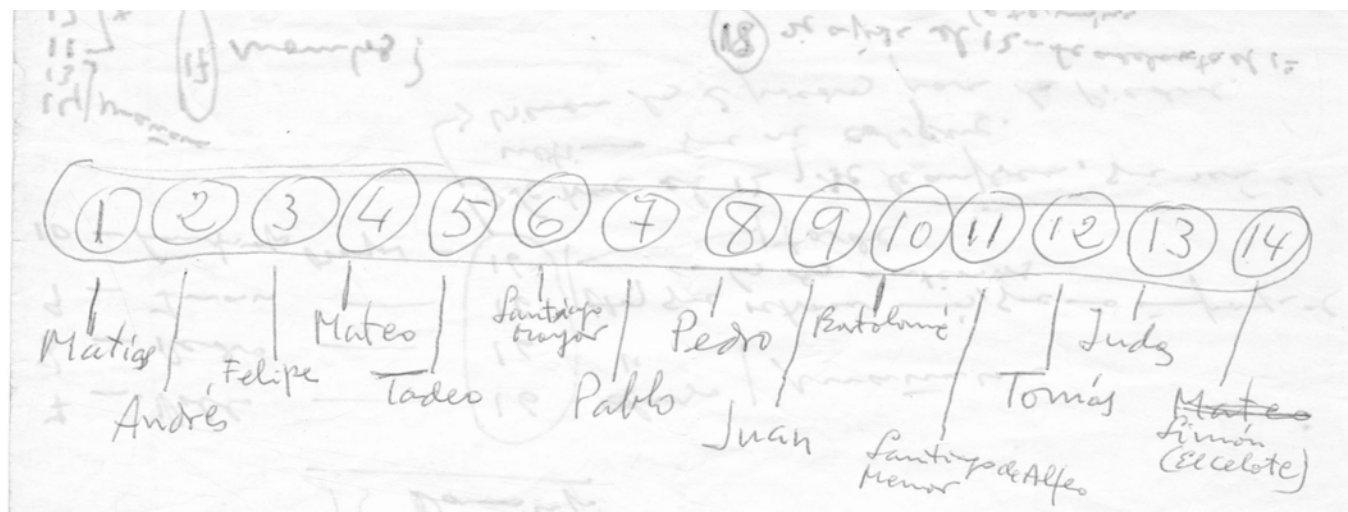


9 _____

9 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.

NOTAS

- 1 Identificación de los 14 apóstoles en el Friso de Arantzazu
- 2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al viernes 13 de junio. Se instalan en la fachada los apóstoles nº 2 (Andrés) y nº 3 (Felipe). Queda en la base el apóstol nº 4 (Mateo).
- En el anverso de este manuscrito los nombres no aparecen correctamente.
- Anota Oteiza:
- 2- Tomás ~~Santiago el menor~~ -*"A la mañana se traslada a la base. A la tarde se levanta a su lugar"*
- 3- Tadeo ~~Felipe~~ -*"Traslado y colocación. Se hace más fácil"*
- 4-Santiago el Menor -*"Traslado a la base. Hay siempre dos operaciones: 1) Traslado con la grúa y elevación con la pluma).*
- 3 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente al día 13 de junio
- APÓSTOL Nº 2
- 4,5 El cabrestante eleva la escultura los 5 metros que distan desde el pavimento a su ubicación en la fachada
- 6 El apóstol nº 2 en su ubicación definitiva
La combinación y sucesión de dos esculturas comienza a crear la sensación de ritmo y movimiento. Al igual que en el paisaje, la intervención cambiante de la luz modifica completamente la escultura y el espacio que la rodea.
- 7,8 En las capturas de video se aprecia un perno metálico en el suelo, junto al apóstol - Dos operarios realizan un agujero con un barreno, un operario calza la escultura.
- APÓSTOL Nº 3
- 9 Capturas de video: Traslado del apóstol nº 3 hasta el petril – Una vez instalado, los operarios disponen un tablero de madera del apóstol a la pared.
La noche del 13 de junio ya están instalados los tres primeros apóstoles



1	1 Archivo Museo Oteiza FD 8392v.
2	2 Archivo Museo Oteiza FD 8392.
3	3 Archivo Museo Oteiza FD 8394.
4	4,5 Archivo Museo Oteiza FD 19137. Foto: Plazaola.
5	



6	7
8	9

6 Archivo Museo Oteiza FD 13392. Foto: Plazaola.

7 Archivo Museo Oteiza FD 5835. Foto: Plazaola.

8 Archivo Museo Oteiza FD 2970. Foto: Plazaola.

9 Archivo Museo Oteiza FD 2562. Foto: Plazaola.

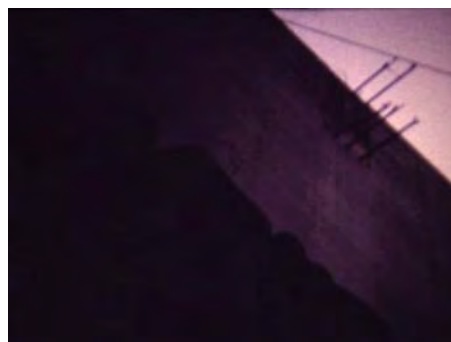
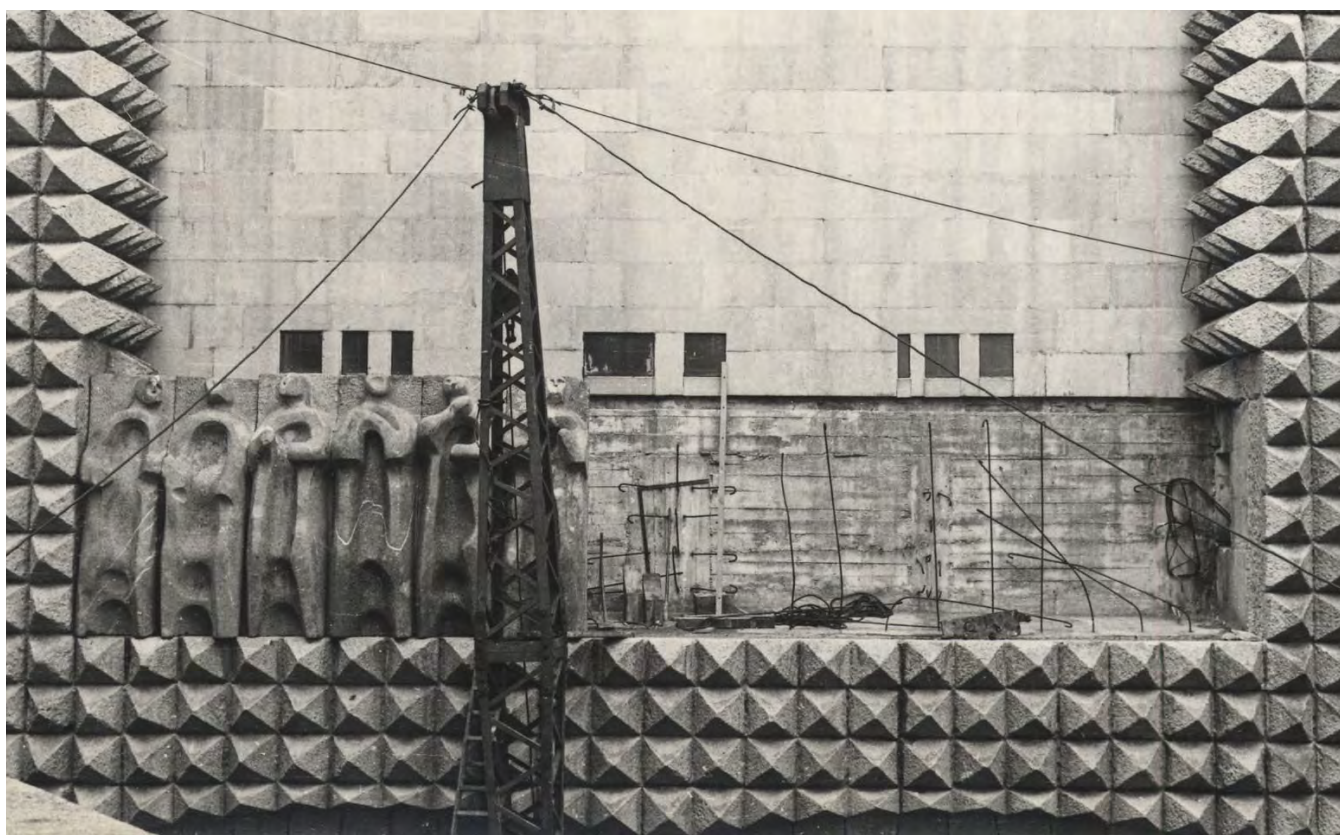


10

10 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176

11 Archivo Museo Oteiza FD 5843.

11



12

12 Archivo Museo Oteiza FD 2560. Foto: Plazaola.

13

14

15

13 Archivo Museo Oteiza FD 2517. Foto: Plazaola.

14 Archivo Museo Oteiza FD 13390. Foto: Plazaola.

15 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176

NOTAS

- 1 Identificación de los 14 apóstoles en el Friso de Arantzazu.
- 2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al sábado 14 de junio, día en que instalan en la fachada los apóstoles nº 4 (Mateo), nº 5 (Judas Tadeo) y el apóstol nº 6 (Santiago el Mayor). Queda en la base el apóstol nº 7 (Pablo).
- En el anverso de este manuscrito los nombres no aparecen correctamente.
- Anota Oteiza:
- | | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| 5- Bartolomé Tomás | 14 Sábado. Se levanta la 4ª |
| | La 5ª se coloca - |
| 6- Felipe | La 6ª se coloca - |
| | A la tarde se deja en la base la 7ª |
- 3 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente al día 14 de junio.
- APÓSTOL Nº 4
- 4 Jorge Oteiza en el petril de Arantzazu rodeado de otras personas.
- 5 Se ha supervisado el reverso de todas las fotografías encontradas, como ocurre en este caso, dos imágenes tomadas el mismo día, no tienen fechas coincidentes. Fotografía fechada por el reverso el 14 de junio de 1969.
- 6 Fotografía fechada el 19 de noviembre de 1969.
- 7 Oteiza conversa con un hombre junto al petril. Detrás el Padre Daniel Gorostizaga.
- 8,9 Algunos operarios observan la instalación del Friso. No se han encontrado imágenes fotográficas ni audiovisuales que recojan la instalación del apóstol nº 4.
- APÓSTOL Nº 5
- 10,11 Capturas de video_ Traslado del apóstol nº 5 con la grúa móvil hasta la fachada – El apóstol espera en el suelo hasta ser elevado.
- APÓSTOL Nº 6
- 12 El apóstol nº 6 en su ubicación definitiva. Vemos que el poste vertical del cabrestante se va desplazando para enfrentarlo al lugar donde debe ubicarse cada uno de los apóstoles.
- 13,14 El apóstol nº 6 en su ubicación definitiva. Se aprecian en primer plano las puntas de diamante talladas en piedra de lastur. Están destinadas a cerrar las cuatro ventanas que presenta cada torre. En el anteproyecto arquitectónico estaban planteadas cinco ventanas y 7 campanas en cada torre. Posteriormente se proyectan cuatro ventanas para acoger 6 campanas por cada torre.
- 15 La noche del sábado 14 de junio quedan instalados 6 apóstoles y se deja en el pavimento, junto a la entrada de la Basílica, el apóstol nº 7.



1

1 Archivo Museo Oteiza FD 2517.

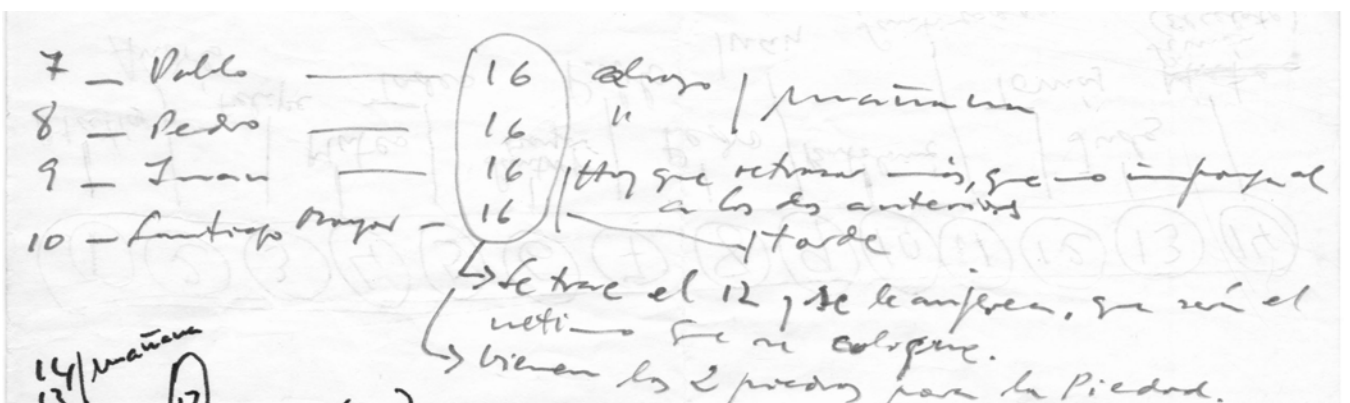
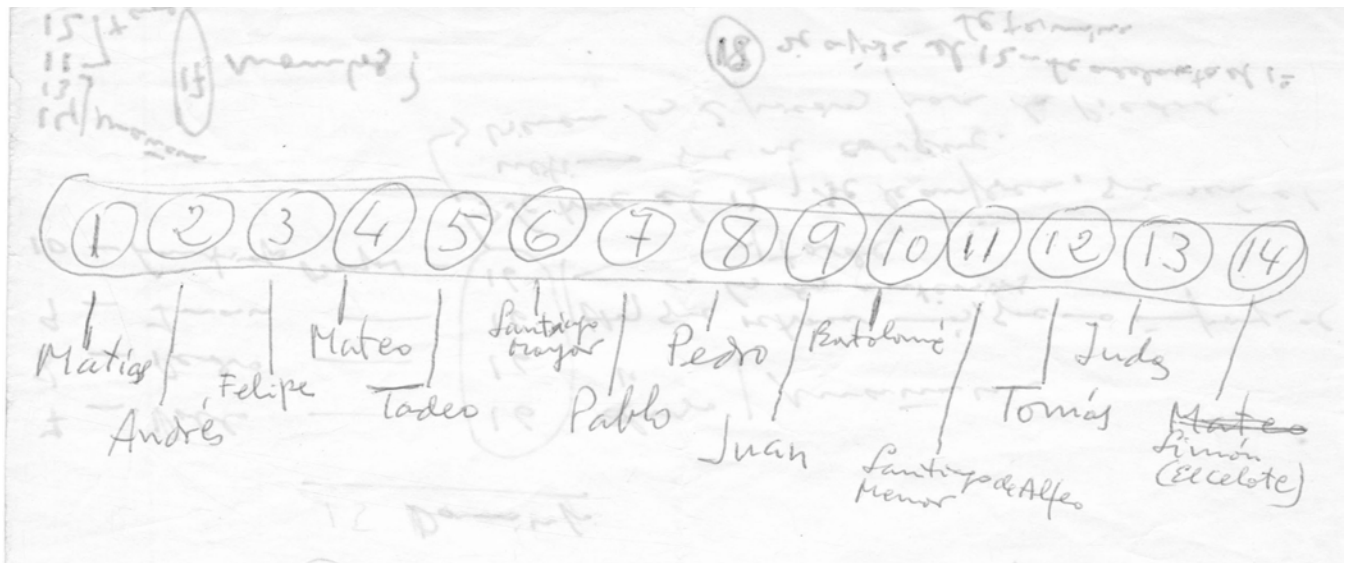
2

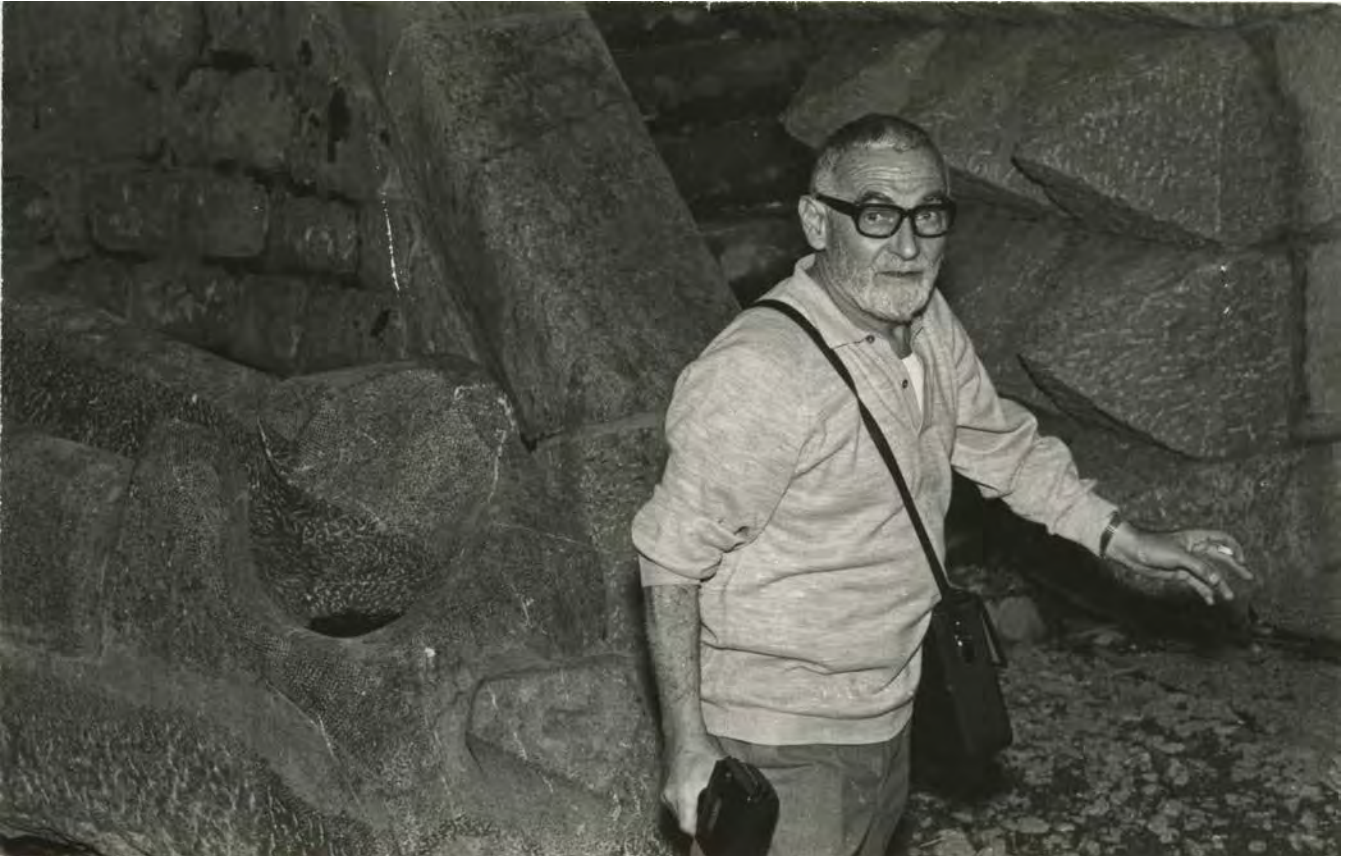
2 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.

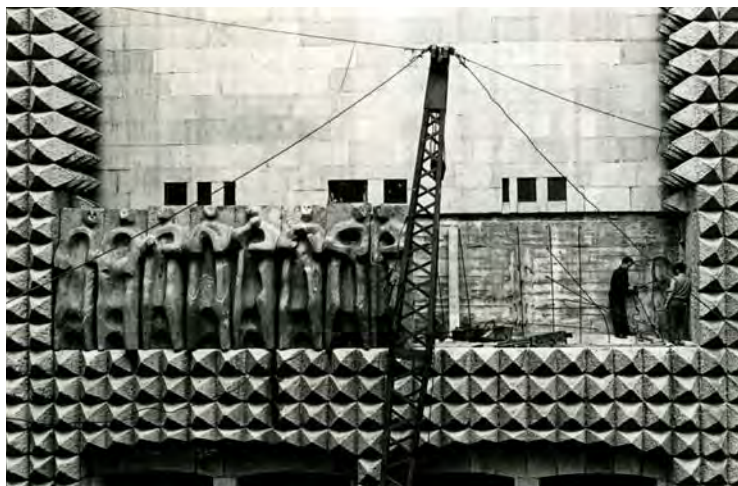
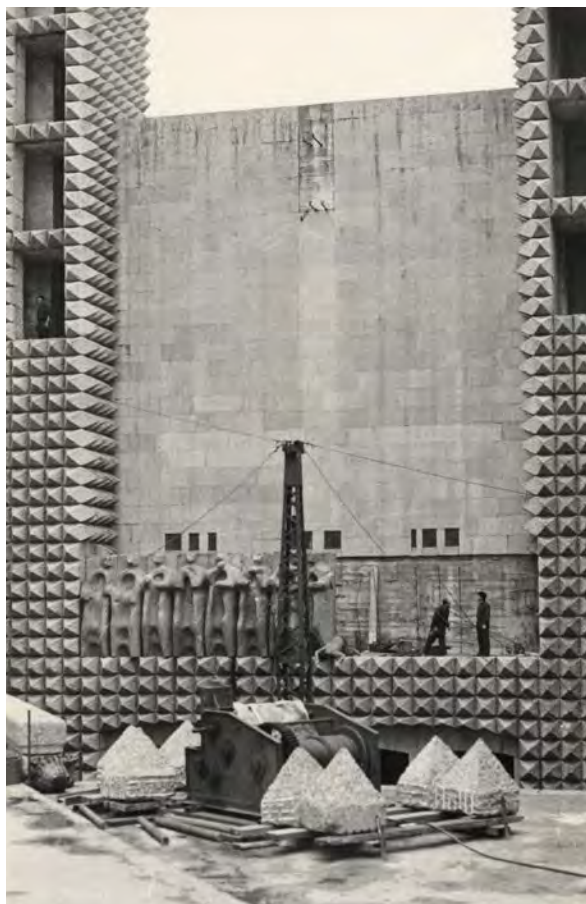


NOTAS

- 1 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al domingo 15 de junio.
- 2,3 Los 6 primeros apóstoles están instalados en la fachada. Como de costumbre, los días festivos se disponen sobre el petril, quesos y otros productos artesanales para su venta. Oteiza graba con detalle los apóstoles que esperan a ser instalados, apóstol nº 8. Antonio Oteiza sobre el apóstol nº 12, apóstol nº 14, apóstol nº 13, apóstol nº 12. Un niño juega sobre los apóstoles.







5	6
	7
8	

- 5 Archivo Museo Oteiza FD 5814. Foto: Plazaola.
 6 Archivo Museo Oteiza FD 13401. Foto: Plazaola.
 7 Archivo Museo Oteiza FD 22246. Foto: Plazaola.
 8 Archivo Museo Oteiza FD 21499.



9	10	11	
12	13	14	15
16	17	18	

9 Archivo Museo Oteiza FD 13339. Foto: Plazaola.

10 Archivo Museo Oteiza FD 21639. Foto: ibid.

11 Archivo Museo Oteiza FD 21628. Foto: ibid.

12 Archivo Museo Oteiza FD 21638. Foto: ibid.

13 Archivo Museo Oteiza FD 21640. Foto: ibid.

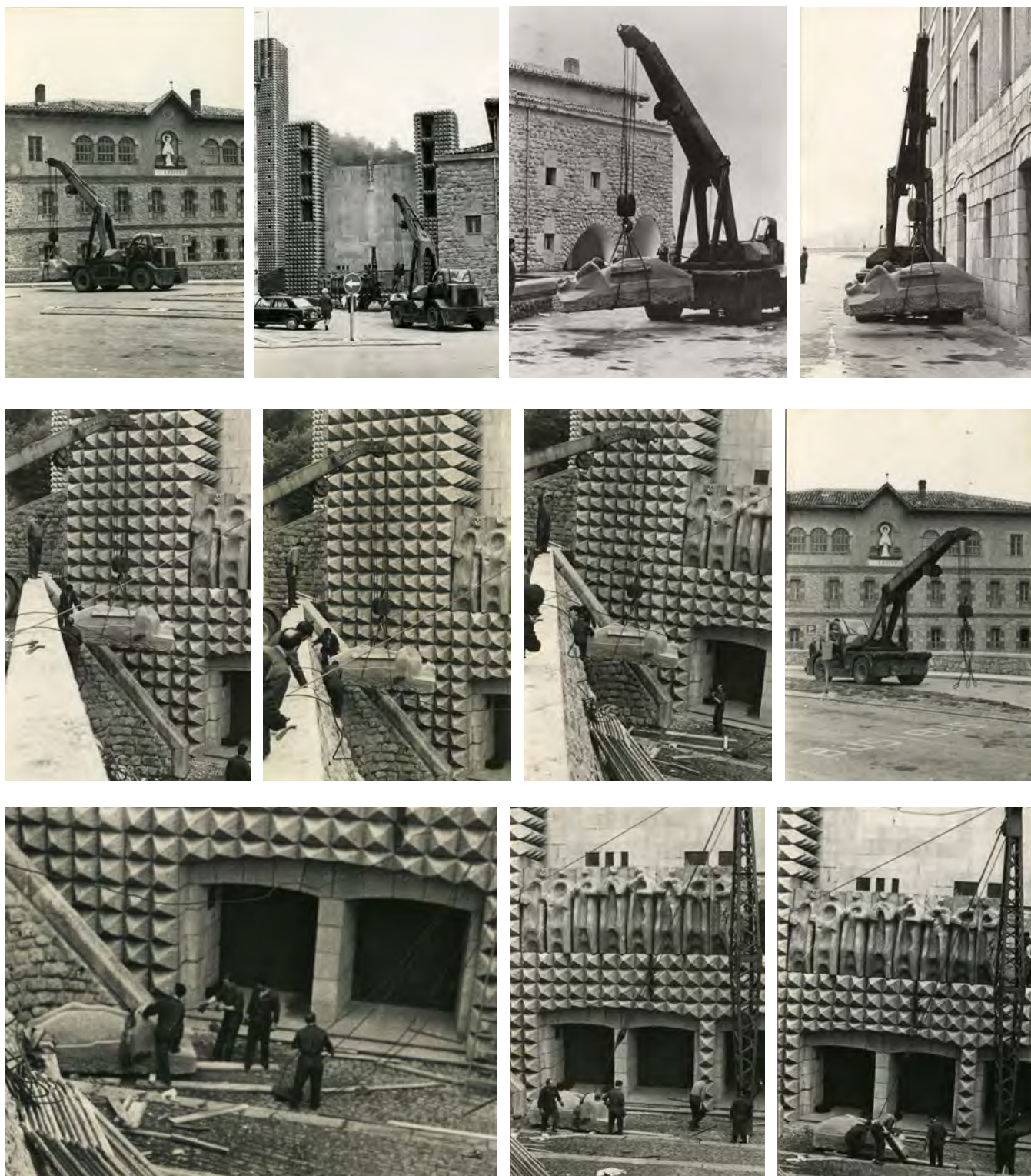
14 Archivo Museo Oteiza FD 21637. Foto: ibid.

15 Archivo Museo Oteiza FD 13160. Foto: ibid.

16 Archivo Museo Oteiza FD 21635. Foto: ibid.

17 Archivo Museo Oteiza FD 13349. Foto: ibid.

18 Archivo Museo Oteiza FD 21633. Foto: ibid.



19	20	21	22
23	24	25	26
27	28	29	

19 Archivo Museo Oteiza FD 21633. Foto: Plazaola.

20 Archivo Museo Oteiza FD 13351. Foto: ibid.

21 Archivo Museo Oteiza FD 5822. Foto: ibid.

22 Archivo Museo Oteiza FD 5813. Foto: ibid.

23 Archivo Museo Oteiza FD 21647. Foto: ibid.

24 Archivo Museo Oteiza FD 22247. Foto: ibid.

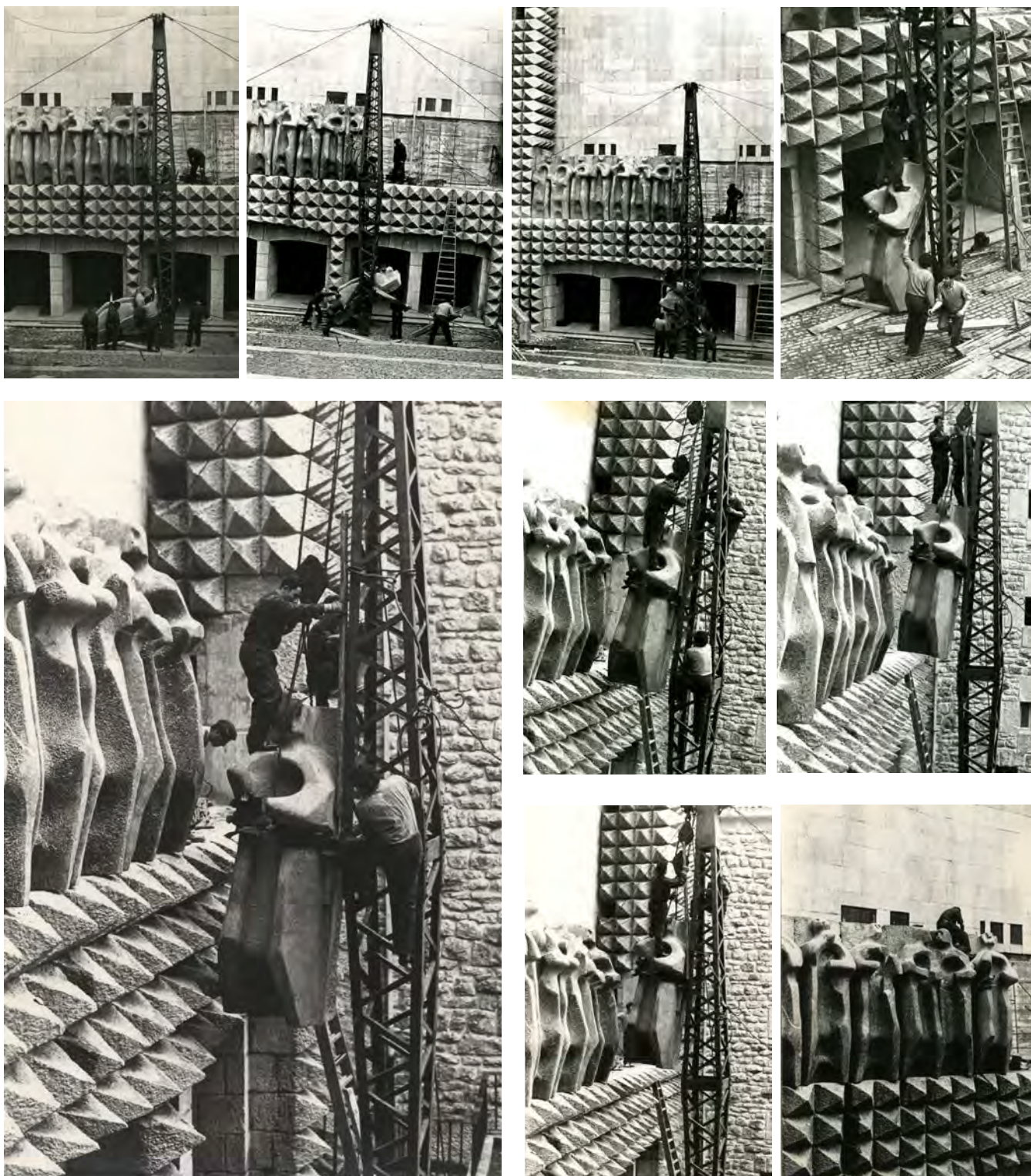
25 Archivo Museo Oteiza FD 21648. Foto: ibid.

26 Archivo Museo Oteiza FD 21636. Foto: ibid.

27 Archivo Museo Oteiza FD 21650. Foto: ibid.

28 Archivo Museo Oteiza FD 21643. Foto: ibid.

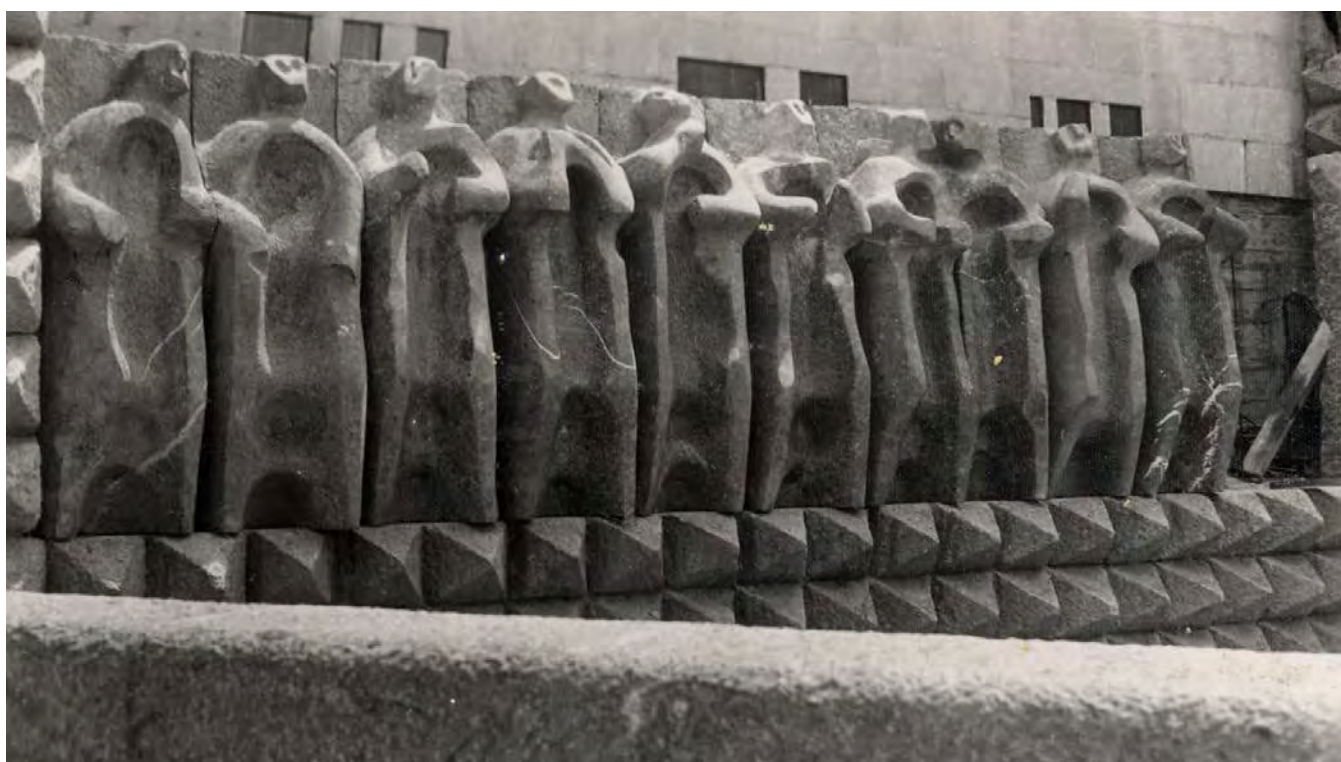
29 Archivo Museo Oteiza FD 21649. Foto: ibid.



30	31	32	33
		35	36
34		37	38

30 Archivo Museo Oteiza FD 21644. Foto: Plazaola.
31 Archivo Museo Oteiza FD 13303. Foto: ibid.
32 Archivo Museo Oteiza FD 13372. Foto: ibid.
33 Archivo Museo Oteiza FD 13428. Foto: ibid.
34 Archivo Museo Oteiza FD 2543. Foto: ibid.

35 Archivo Museo Oteiza FD 13422. Foto: ibid.
36 Archivo Museo Oteiza FD 13373. Foto: ibid.
37 Archivo Museo Oteiza FD 19132. Foto: ibid.
38 Archivo Museo Oteiza FD 21657. Foto: ibid.



39 | 40
41

39 Archivo Museo Oteiza FD 21660. Foto: Plazaola.
40 Archivo Museo Oteiza FD 13415. Foto: ibid.
41 Archivo Museo Oteiza FD 5840. Foto: ibid.



42 _____

42 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.

NOTAS

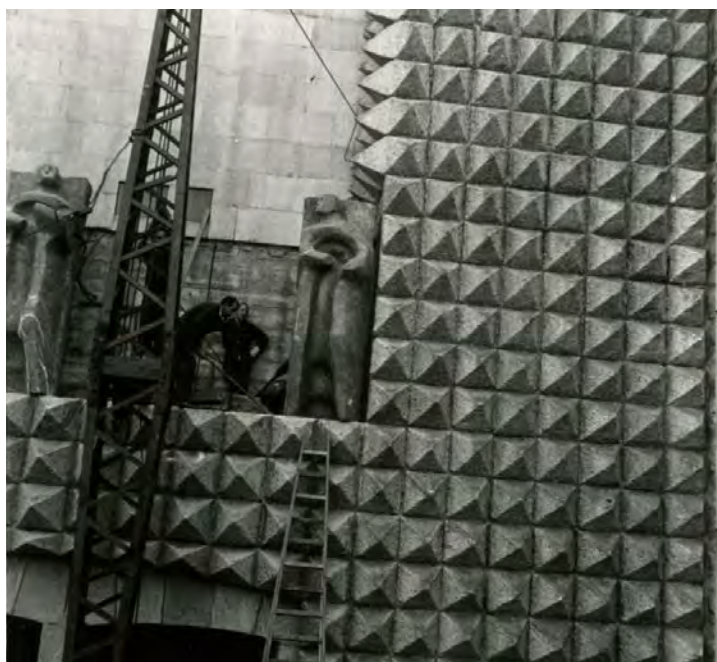
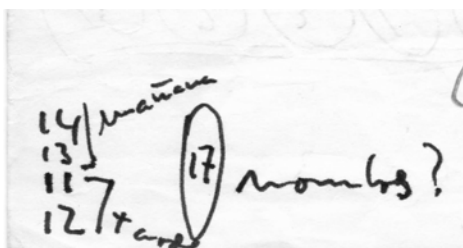
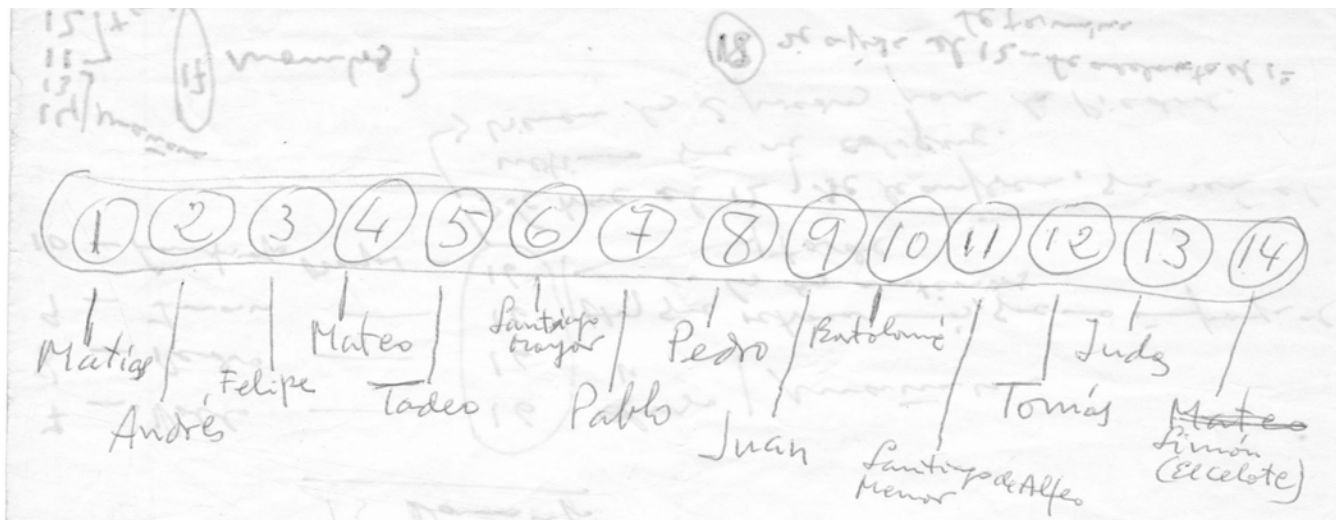
- 1 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al domingo 15 de junio.
- 2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al lunes 16 de junio, día en que instalan por la mañana los apóstoles nº 7 (Pablo) y nº 8 (Pedro). Por la tarde los apóstoles nº 9 (Juan) y nº10 (Bartolomé).
- En el anverso de este manuscrito los nombres no aparecen correctamente.
- Anota Oteiza:
- | | |
|--------------------|--|
| 7- Pablo | <i>Abrazo - mañana</i> |
| 8- Pedro | <i>Abrazo – mañana</i> |
| 9- Juan | <i>Hay que retasar más, que no imponga él a los dos anteriores</i> |
| 10- Santiago Mayor | <i>-tarde</i> |
| | <i>Se trae el 12 y se le agujerea, será el último que se coloque</i> |
| | <i>Vienen las dos piedras para la Piedad</i> |
- 3 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente al día 16 de junio.
- 4 APÓSTOL Nº 7
Oteiza con su cámara Super-8 junto al apóstol nº 7 que está en el suelo, a la entrada de la Basílica. La fotografía se puede fechar a última hora del sábado 14 de junio; en su diario anotó Oteiza que el apóstol nº 7 se había quedado en la base.
- 5 APÓSTOL Nº 8
El apóstol nº 8 (Pedro) en su ubicación definitiva. En primer término apreciamos el rodillo del cabrestante y el cable que anclado en el poste vertical, sirve para desplazar y elevar las esculturas. Las puntas de piedra de lastur que sirven aquí de contrapeso de la grúa y que posteriormente serán instaladas en las dos torres cerrando las ventanas proyectadas para la instalación de campanas.
- 6,7,8 El apóstol nº 8 en su ubicación definitiva.
- 9,10 APÓSTOL Nº 9
La grúa móvil en el exterior del cobertizo de madera donde se encuentran las esculturas de los apóstoles ya talladas. Se dispone una primera cincha a la altura de las rodillas del apóstol para proceder a su traslado.
- 11,12 Se ha protegido la escultura con un listón de madera a cada lado, para que la cincha no roce la escultura y pueda dañarla.
- 13 Se comienza a elevar ligeramente el apóstol desde los pies, para disponer una segunda cincha por debajo de los brazos del apóstol.
- 14 Se inicia el traslado desde el cobertizo de madera, para recorrer los metros que distan hasta la fachada de la Basílica.
- 15 Supervisa el trayecto de la escultura Antonio Oteiza, detrás de él y apoyados en el exterior del cobertizo de madera, vemos algunos apóstoles del estudio definitivo en yeso a escala 1:3.
- 16,17 El camión grúa traslada al apóstol nº 9, al fondo vista del parque natural de Aizkorri.

- 18,19 Se aproxima a la casa de ejercicios, situada en el lado derecho de la fachada.
- 20 Se aprecia la fachada, con los apóstoles del nº 1 al nº 8 ya instalados.
- 21 Al fondo, los arcos de acceso al convento.
- 22 La grúa móvil avanza hacia el petril, lugar desde el que comenzará a descender la escultura hasta el suelo. En el lateral derecho de la imagen aparece la fachada del Colegio seráfico: Oteiza alega en numerosos escritos que dicho edificio debe eliminarse; ya que interviene en un espacio que debe estar vacío, y él considera que pertenece a la fachada. El Colegio es destruido en 1982.
- 23, 24 La grúa móvil comienza a descender la escultura, desde el petril un operario dirige el movimiento de la escultura. A continuación dos personas desde la parte superior de la pared del petril dirigen la escultura y evitan que ésta pueda golpearse con la pared.
- 25 En el suelo se aprecian varios ristreles de madera en posición horizontal y sobre ellos, dos listones cruzados en posición vertical. De este modo, la escultura al llegar al suelo quedará volada, y permitirá a los operarios retirar las cinchas que sujetan la obra a la grúa móvil y colocar la nueva cincha, por debajo de los brazos del apóstol, que anclará la escultura al cabrestante
Los operarios instalarán ristreles de madera en el pavimento que facilitan el deslizamiento horizontal de la escultura en el trayecto que debe recorrer hasta llegar al punto de la fachada donde debe ser izada.
- 26 La grúa emprende el camino de vuelta hacia el cobertizo de madera, donde todavía esperan cinco apóstoles.
- 27 Ya se han retirado las dos cinchas que sujetaban la escultura a la grúa móvil. En este punto, se coloca una sola cincha protegida (posiblemente con cuero, o caucho) y sujeta el apóstol por debajo de sus brazos. Esta cincha se sujeta al cable del poste fijo, y mediante un sistema de palancas se acciona el cabrestante (en este caso, manualmente) y se comienza a desplazar la escultura horizontalmente por los ristreles de madera que se han instalado en el suelo.
- El cabrestante permite desplazar y levantar grandes pesos. Es un rodillo que presenta un cable que se va arrollando en él a medida que gira por la potencia aplicada, en este caso manual, en unas barras o palancas que se introducen en el rodillo. Este cable sale desde el rodillo hasta la parte alta del poste, y desde ahí se engancha al peso que queremos desplazar o izar. El poste vertical está fijo, anclado a la tierra, y también con cables que los sujetan desde la parte alta a otros puntos; como tirantes que ayudan a mantener el poste fijo. Este tipo de poste y cabrestante sólo puede trabajar en posición vertical, por eso el poste, lo tienen que ir desplazando hasta situarlo frente a la ubicación de cada apóstol en la fachada.
- 28,29 Sucesión de imágenes del desplazamiento de la escultura por el adoquinado con ayuda del cabrestante, la obra va deslizándose sobre los listones de madera que van disponiendo los operarios.
El poste vertical del cabrestante se desplaza para quedar siempre enfrente al lugar donde debe ubicarse la escultura.
- 30,31 Durante esta operación los operarios insertan un listón de madera entre la grúa y la escultura, para evitar que la obra pueda golpearse durante esta operación.
- 32,33 A lo largo del proceso de instalación, vemos que la grúa vertical se va desplazando, ya que debe aproximarse al lugar donde se instala cada escultura. El apóstol, siempre sujeto por una cincha a la grúa, se va elevando hasta colocarse en posición vertical.

- 34,35,36,37,38 Dos operarios, subidos a la grúa controlan el ascenso de la escultura hasta su ubicación definitiva en el Friso. Durante el ascenso cada uno de ellos instala un listón de madera entre la grúa y la escultura, para evitar que pueda golpearse en este movimiento.
Como se observa en las capturas de video del apóstol nº 2, cuando el apóstol ya está arriba, pero todavía se encuentra encinchado, se realizan dos taladros en el suelo y se insertan dos pernos metálicos, que quedarán encajados en la base de apoyo de cada apóstol.
La conversación con el cantero Jabier Bikuña, ha revelado que por el reverso, entre un apóstol y otro, llevan una grapa metálica que se sitúa en la parte más alta de la figura. Esta pieza metálica se insertaba en un cajeado realizado previamente en la piedra y el espacio que pudiese quedar entre el hueco y la grapa se cerraba con cemento. De este modo, quedan cosidos entre ellos y se evita cualquier desplazamiento.
- APÓSTOL Nº 10
- 39 Los operarios están retirando la cincha que rodeaba al apóstol por debajo de sus brazos.
- Capturas de video_ El camión grúa baja el apóstol nº 10 desde el petril – Se desliza por el suelo hasta alcanzar el punto donde debe ser izado – Los padres franciscanos observan la instalación – Realizan taladros con ayuda de un barreno. Al caer la tarde quedan instalados en la fachada los diez primeros apóstoles.
- 40 Con ayuda del cabrestante se está posicionando el apóstol nº 10.
- 41 El apóstol nº 10 en su ubicación definitiva.

1969 – martes 17 de junio

Apóstol nº 14 – SIMON CELADOR / Apóstol nº 13 – JUDAS ISCARIOTE /
Apóstol nº 11 – SANTIAGO DE ALEPO (el menor) / Apóstol nº 12 – TOMAS



17 junio.

SANTIAGO DE ALFEO (el Menor)

TOMAS

JUDAS ISCARIOTE

SIMON CELADOR (estos 4 nombres solo aparecen en la lista general de los apóstoles)

1

1 Archivo Museo Oteiza FD 8392v.

2

3

2 Archivo Museo Oteiza FD 8392.

3 Archivo Museo Oteiza FD 13273. Foto: Plazaola.

4

4 Archivo Museo Oteiza FD 8394.



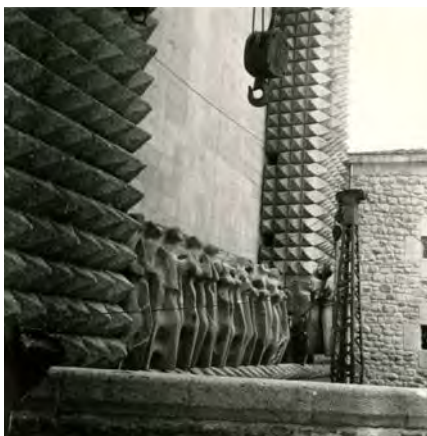
5

5 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.



6 ———
7

6 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.
7 Archivo Museo Oteiza FD 5844.



8	9	10
11		
12		

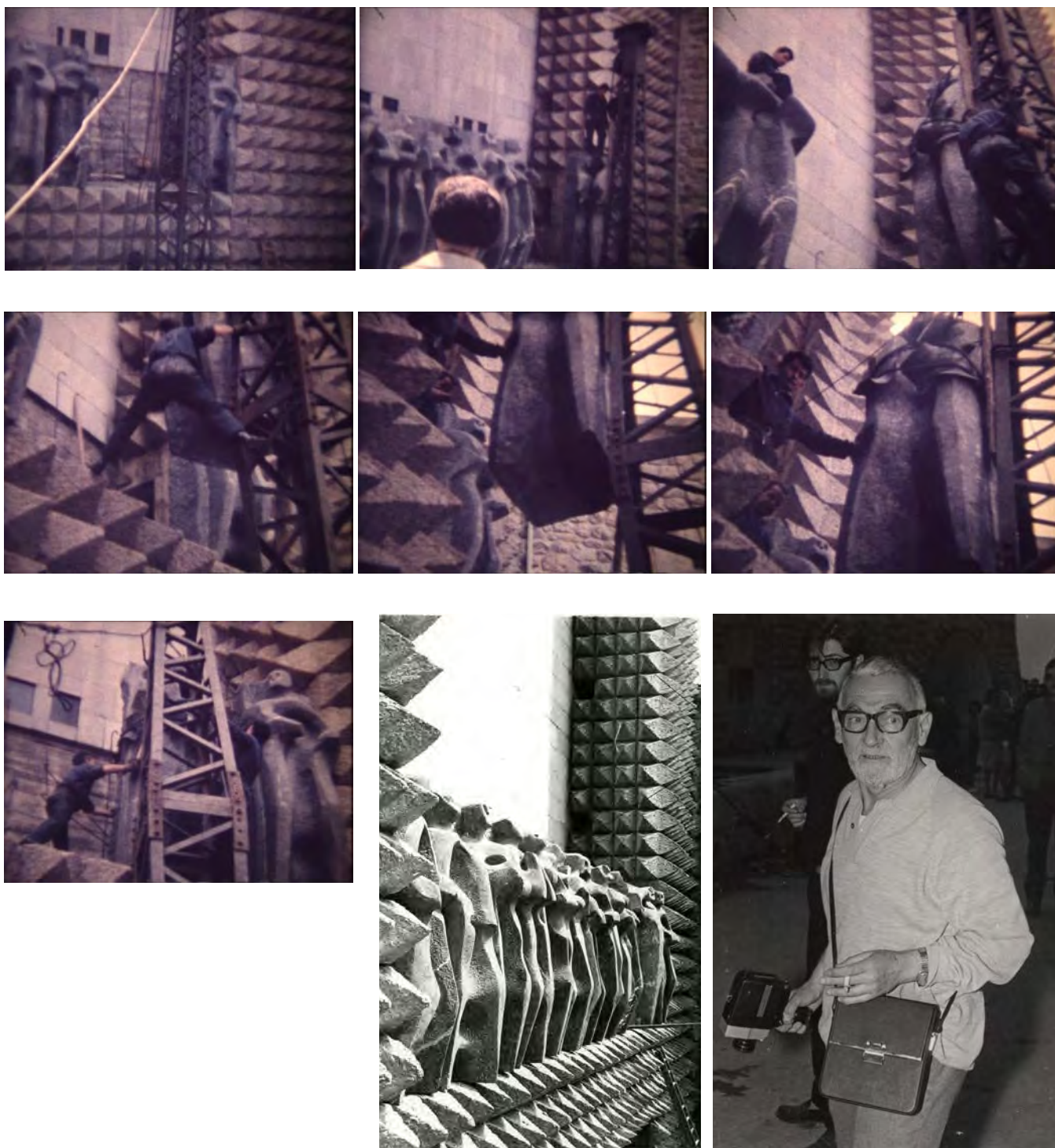
8 Archivo Museo Oteiza FD 13259.

9 Archivo Museo Oteiza FD 13282.

10 Archivo Museo Oteiza FD 5838. Foto: Plazaola.

11 Archivo Museo Oteiza FD 5832. Foto: Plazaola.

12 Guregipuzkoa.net | Colocación apóstoles en Aránzazu © CC-BY-SA: Andrés Arlanzón.

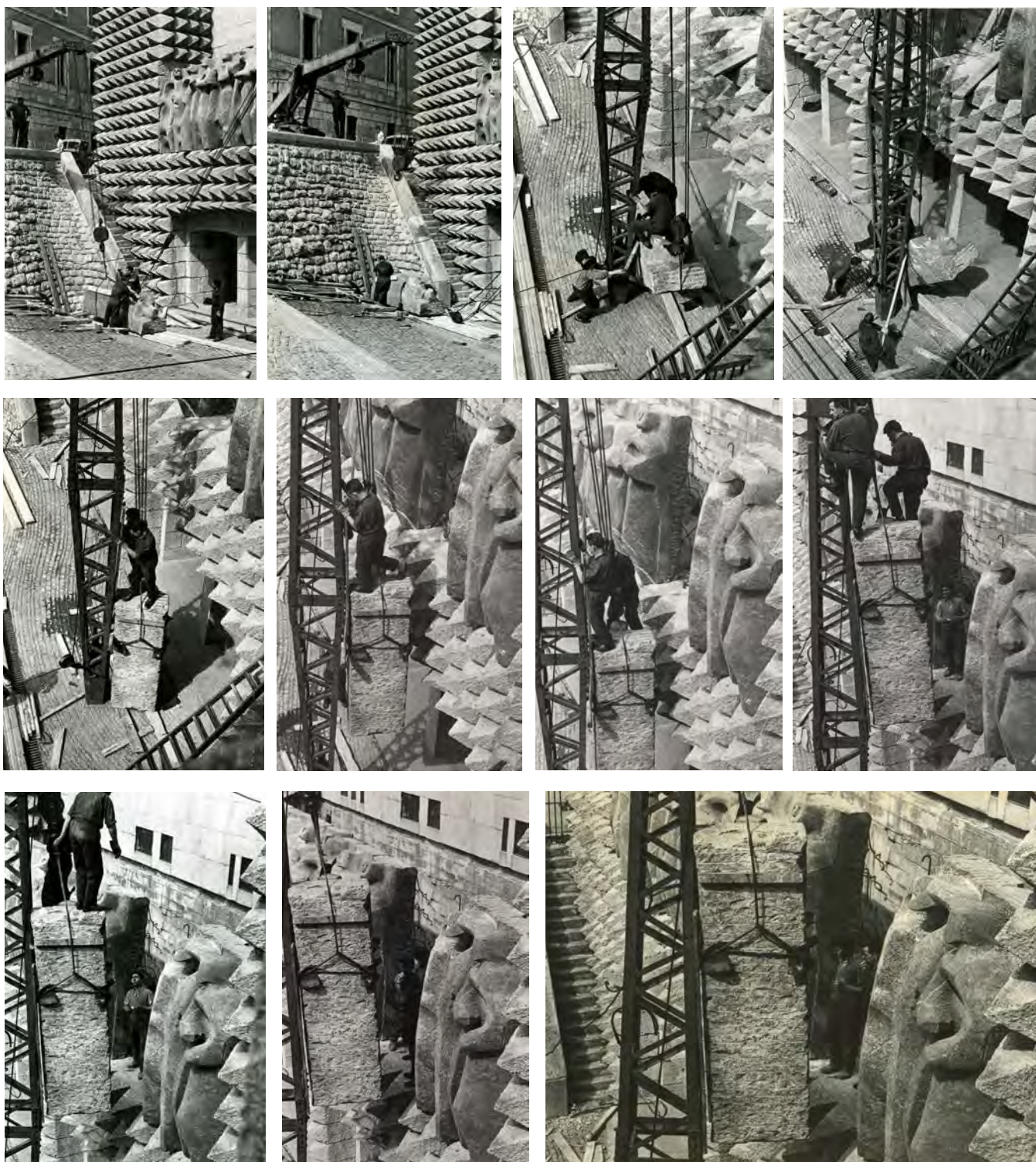


13	14	15
----	----	----

13 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.

14 Archivo Museo Oteiza FD 13335. Foto: Plazaola.

15 Archivo Museo Oteiza FD 5842.



16	17	18	19
20	21	22	23
24	25	26	

16 Archivo Museo Oteiza FD 13331. Foto: Plazaola.

17 Archivo Museo Oteiza FD 13370. Foto: ibid.

18 Archivo Museo Oteiza FD 13375. Foto: ibid.

19 Archivo Museo Oteiza FD 13306. Foto: ibid.

20 Archivo Museo Oteiza FD 23307. Foto: ibid.

21 Archivo Museo Oteiza FD 2522. Foto: ibid.

22 Archivo Museo Oteiza FD 2566. Foto: ibid.

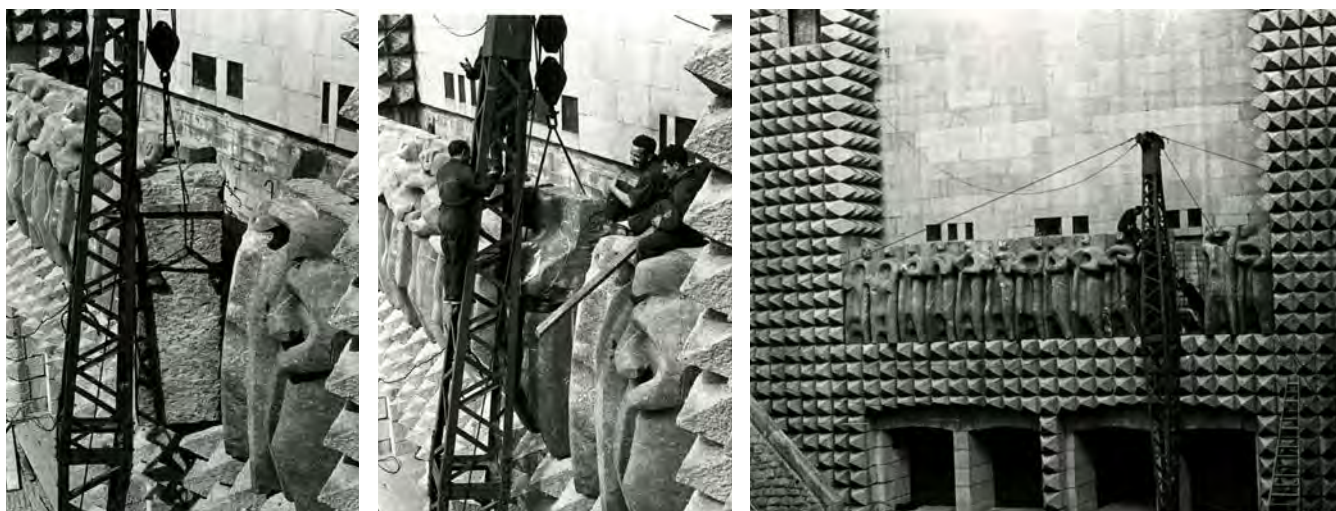
23 Archivo Museo Oteiza FD 2565. Foto: ibid.

24 Archivo Museo Oteiza FD 13420. Foto: ibid.

25 Archivo Museo Oteiza FD 5806. Foto: ibid.

26 Archivo Museo Oteiza FD 19138. Foto: ibid.

Apóstol nº 11 – SANTIAGO DE ALEPO (el menor)



27	28	29
30		

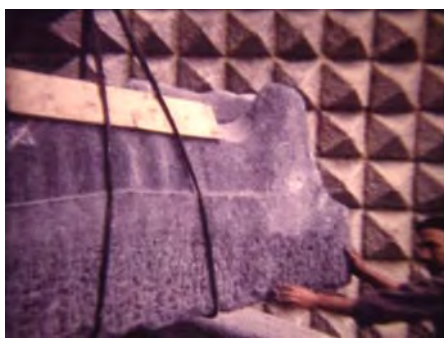
27 Archivo Museo Oteiza FD 13419. Foto: Plazaola.

28 Archivo Museo Oteiza FD 13387. Foto: Plazaola.

29 Archivo Museo Oteiza FD 13383. Foto: Plazaola.

30 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.





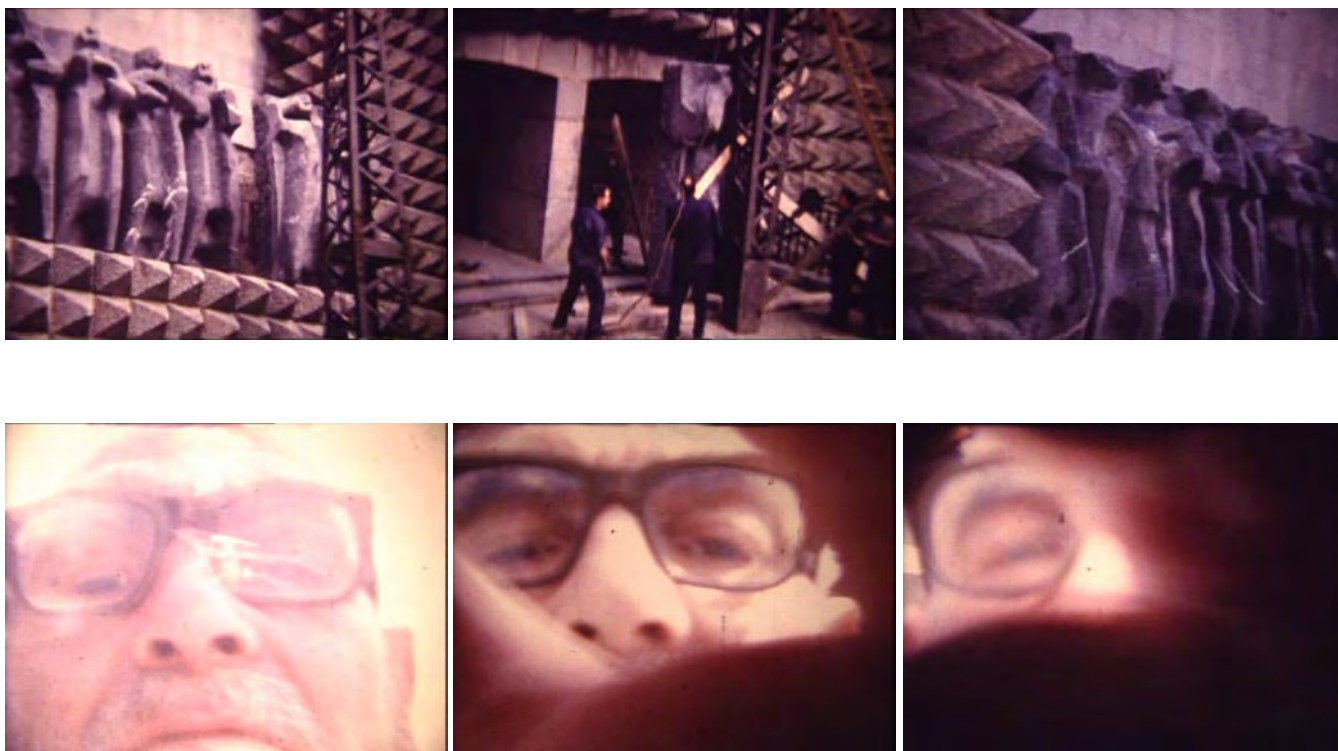
32	33
34	

32 Archivo Museo Oteiza FD 2554. Foto: Plazaola.

33 Archivo Museo Oteiza FD 5849.

34 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.





NOTAS

- 1 Identificación de los 14 apóstoles en el Friso de Arantzazu
- 2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al martes 17 de junio. Por la mañana se instala el apóstol nº 14 (Simón El Celote) y el nº 13 (Judas Iscariote). Por la tarde se instala el apóstol nº 11 (Santiago de Alfeo, el menor) y el nº 12 (Tomás).
- 3 LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente al día 17 de junio escribe Oteiza:
14- Mañana
13- Mañana
11- Tarde
12- Tarde
- 4 APÓSTOL Nº 14
El apóstol nº 10 a la izquierda y el apóstol nº 14 que acaba de ubicarse en su lugar definitivo, es el último de la derecha del Friso. Un operario acuña la escultura y la ubica mediante pernos al suelo en su lugar correspondiente.

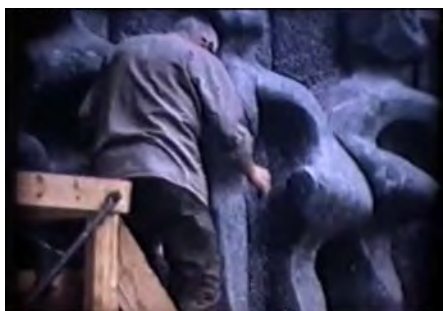
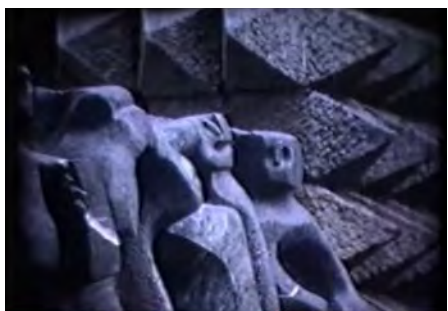
Se instalan de forma correlativa del apóstol nº 1 al nº 10, y a continuación, el nº 14.
- 6 Traslado desde el cobertizo de madera al petril. Bajada a la base y traslado horizontal por el suelo hasta alcanzar su lugar de ubicación. Tensores y contrapesos de la grúa fija al suelo. Elevación del apóstol a posición vertical. Instalación de pernos. Realización de agujeros con barreno.
- 7 APÓSTOL Nº 13
Con ayuda del cabrestante se desliza el apóstol en posición horizontal por los ristreles de madera instalados en el pavimento. Una vez alcanzada la posición que ocupa en el Friso se procede a elevarlo verticalmente para ascender los 5 metros que separan el suelo del Friso.
- 8,9 El apóstol se eleva mediante la grúa verticalmente hasta alcanzar la altura del Friso que debe ocupar. Dos operarios observan la operación y ayudarán a girar la escultura hasta su posición correcta.
- 10 La escultura sujeta con una cincha por debajo de los brazos del apóstol, está protegida con un listón de madera a cada lado, hasta que la grúa fija lo ubica en el Friso en su posición correcta
- 11 Vemos la sucesión de apóstoles ya instalados, del nº 1 al nº 10, y al final del Friso y junto a la torre derecha el nº 14, y continuación el nº 13.
- 13-15 Proceso de elevación del apóstol nº 13 desde la base de entrada a la Basílica hasta su ubicación en el Friso.
- 16 APÓSTOL Nº 11
Mediante la grúa móvil la escultura desciende horizontalmente hasta el suelo. En este punto, se retiran las cinchas que sujetaban la escultura a la pluma del camión y se coloca la cincha que sujeta al apóstol por debajo de sus brazos a la grúa fija. Los tabloncillos de madera instalados en el suelo, no sólo sirven para deslizar al apóstol a través de ellos, sino que al colocar dos listones cruzados (en vertical) sobre los tabloncillos horizontales se consigue que la escultura quede más alta y no completamente apoyada en los tabloncillos, para poder hacer las operaciones de retirar unas cinchas e instalar otras.

- 17 Se retira la pluma del camión y ya queda anclada por una cincha a al poste vertical del cabrestante.
- 18,19,20 La escultura se eleva verticalmente y un operario mediante un listón de madera evita que en este movimiento, la obra pueda golpearse con la grúa.
- 21,22,23,24,25 Con la escultura en vertical, dos operarios ascienden subidos al apóstol, y cada uno de ellos sujeta un listón de madera entre la grúa y la escultura, para evitar que ésta se pueda golpear con la grúa durante el ascenso.
Durante el proceso de instalación, se han ubicado de forma consecutiva los apóstoles del nº 1 al nº 10, en el lado derecho, se instaló el nº 14 y posteriormente el nº 13.
- 26,27 Una vez que ha alcanzado la altura del Friso, los operarios desciende de la escultura. Un listón de madera permanece sujeto entre la grúa y la escultura.
- 28 Un operario retira el listón de madera.
- 29 El apóstol nº 11 queda instalado en su ubicación definitiva.
- 30 Capturas de video: Traslado del apóstol nº 11 – Los padres franciscanos observan el proceso de instalación – La grúa móvil desciende la escultura desde el petril – Elevación e instalación del apóstol nº 11 en su ubicación definitiva.
- APÓSTOL Nº 12
- 32 El apóstol nº 12 es el último que se instala en el Friso. Los anteriores apóstoles eran rodeados por debajo de los brazos con cinchas y protecciones para ser elevados desde el suelo hasta la fachada. En este caso, no pueden emplear este método porque no disponen de suficiente espacio, se trata de encajar este apóstol entre dos figuras. En la imagen vemos que se realiza un taladro a la altura del pecho que sirve para introducir un cable de acero que sujetará la escultura a la grúa fija durante el ascenso. La fotografía está realizada cerca del petril, junto a las cocheras del Colegio seráfico.
- 33 El equipo de operarios que colabora en el trabajo se fotografía a la finalización del mismo. Vemos al fondo el Friso completo, y en la fachada, justo por encima de los apóstoles los ocho huecos de la fachada que serán cerrados posteriormente. Actualmente estos huecos permanecen al interior de la Basílica.
- 34,35,36 Capturas de video: Mediante la grúa móvil el apóstol nº 12 desciende desde el petril hasta el suelo - Un cable de acero sujeta la escultura al poste vertical del cabrestante, y la desplaza horizontalmente hasta la posición en que debe ser izada - Se eleva verticalmente hasta la fachada - El grupo de trabajo se fotografía en el petril con el Friso al fondo - Oteiza finaliza la grabación cerrando con sus manos el objetivo mientras muestra su rostro.

18 reajuste el 12-se adelanta el 12-se termina

18 de junio. ~~El~~ reajuste del número 12, el último en llegar es también aquí TOMAS.

Fueron recibiendo su nombre, desconocido. Solamente a las 8 cuando vamos a verlos, recordando sus rostros, y también el nombre de los 14 y no los 12 solo de los 14 que fueron epistoleros en número de 14.



1

1 Archivo Museo Oteiza FD 8392.

2

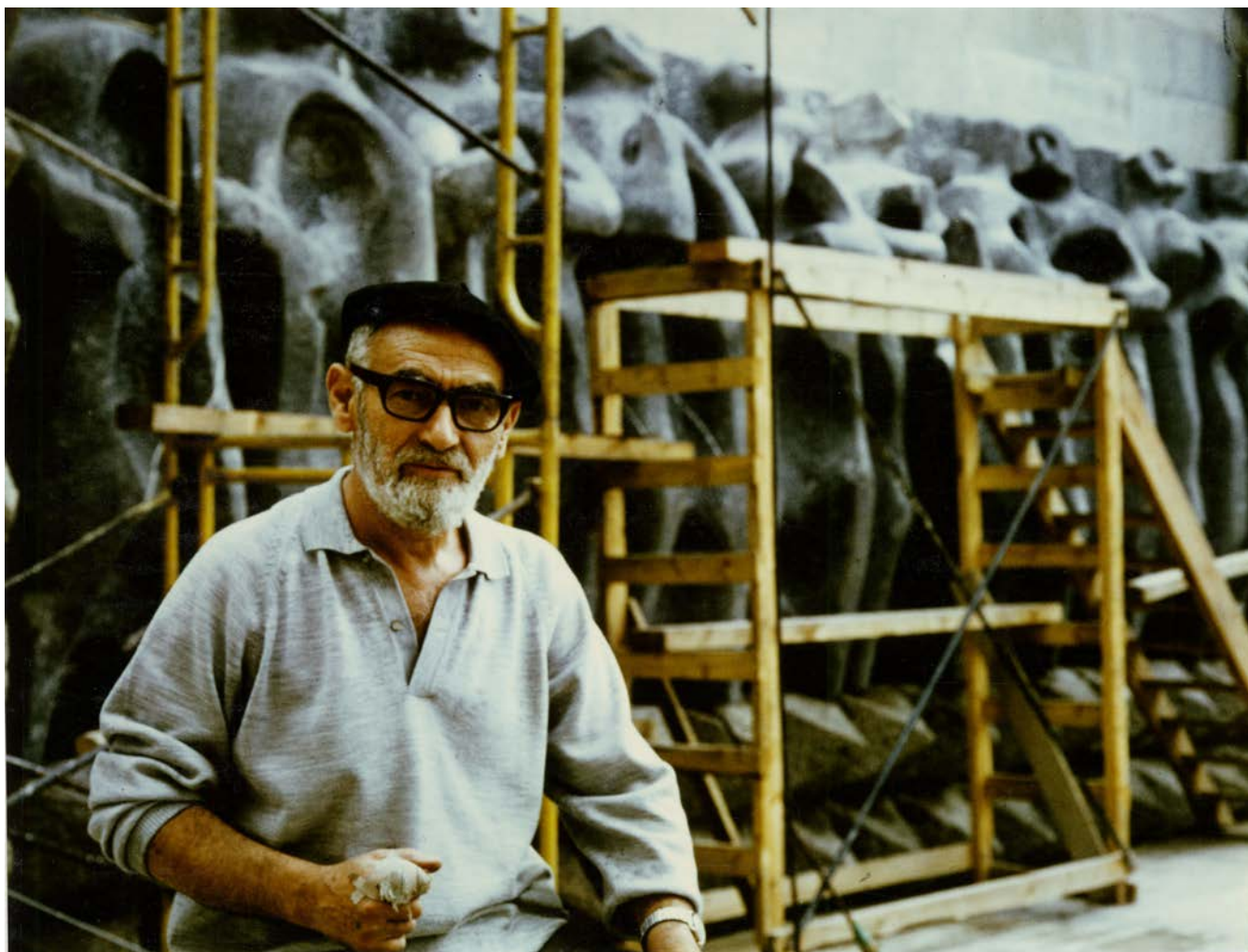
2 Archivo Museo Oteiza FD 8394.

3

3 Capturas de video grabadas por Oteiza con cámara super 8. Archivo Museo Oteiza. FD 10176.

Fueron subiendo sin nombre, desconocidos. Solamente es ahora cuando vamos recordando sus rostros, y también el número y el nombre de los 14 y no los 12 solo de 12 los que fueron apóstoles en número de 14.

LOS 14 APÓSTOLES ESTÁN EN PIE. Fragmento correspondiente a un manuscrito de Oteiza el día 18 de junio. Archivo Museo Oteiza FD 8394.



4

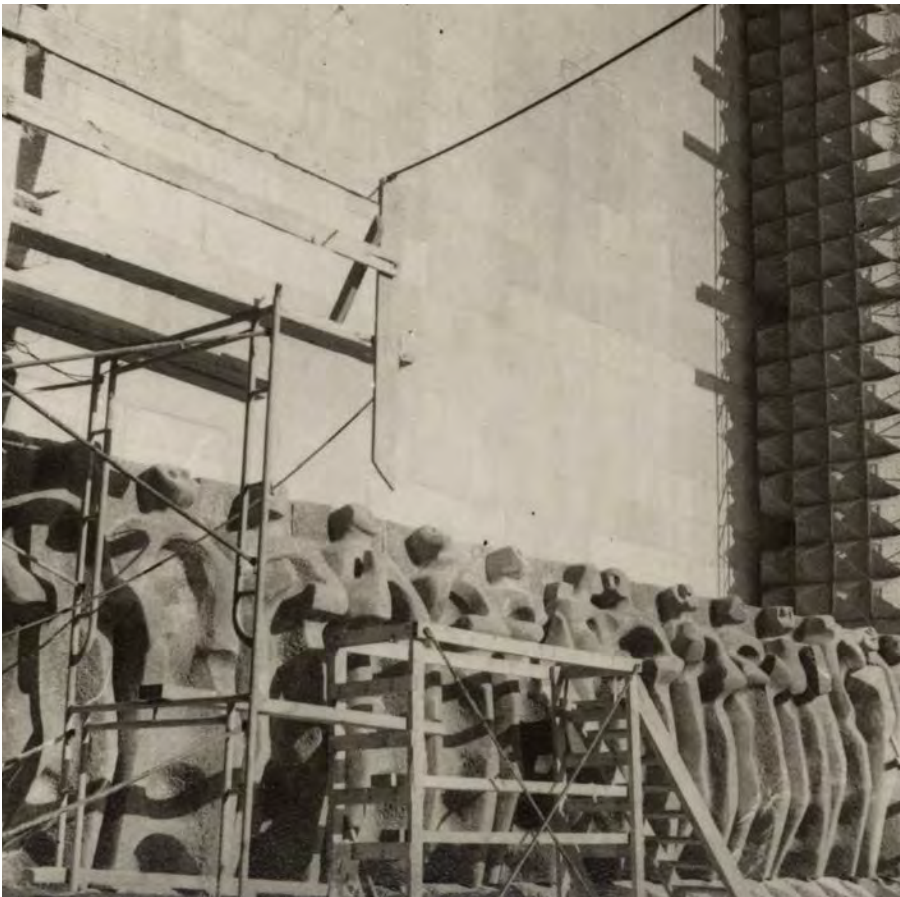
5

6

4 Archivo Museo Oteiza FD 6255.

5 Archivo Museo Oteiza FD 2530.

6 Archivo Museo Oteiza FD 3364.



7

8

7 Archivo Museo Oteiza FD 21683 y F99-11. (montaje).

8 Archivo Museo Oteiza FD 5851. Foto: Plazaola.

3.1. EL FRISO
3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN



9	10
11	

9 Archivo Museo Oteiza FD 13598.
10 Archivo Museo Oteiza FD 13600.
11 Archivo Museo Oteiza FD 5850.



12

13

14

15

12 Archivo Museo Oteiza FD 13225. Foto: Plazaola.

13 Archivo Museo Oteiza FD 5824. Foto: Plazaola.

14 Archivo Museo Oteiza FD 6436.

15 Archivo Museo Oteiza FD 5825. Foto: Plazaola.



16

16 Archivo Museo Oteiza FD 21513.

17

17 Archivo Museo Oteiza FD 21514.

Apóstoles nº 2, 3 y 4. Recordar que los apóstoles nº 2 y 3 (excepcpto el rostro del apostol nº 3) quedaron tallados en los años cincuenta, 1953-54. Esta fotografía nos permite comparar la talla en los dos momentos en que fueron esculpidos los apóstoles. En la talla de los apóstoles nº 2 y 3 los planos están más definidos, determinando un contorno más duro y lineal. La textura de la herramienta, fundamentalmente el puntero y la bujarda es también más acusada en los apóstoles tallados en los años 50 que en el apóstol nº 4, tallado en 1968-69.



18

18 Archivo Museo Oteiza FD 21704.

19

19 Archivo Museo Oteiza FD 21705.

Apóstoles del nº 7 al nº 14. Las juntas entre cada una de las figuras se encuentran todavía sin cerrar. Destacar la abertura de junta que se produce entre el apóstol nº 12 y el nº 13, y recordar que el apóstol nº 12 es el último que se instala en el friso y es lógico que sea en este punto donde se produzcan ciertas desviaciones. Se aprecian también claramente las placas de piedra de lastur que han sido instaladas en la fachada para cerrar los ocho huecos que quedaban por encima de los apóstoles.

3.1. EL FRISO
3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN



20	21
22	23

20 Archivo Museo Oteiza FD 21491.
21 Archivo Museo Oteiza FD 5777.
22 Colección Museo Oteiza CE 1101. Foto: Luis Prieto.
23 Archivo Museo Oteiza F-99-25.

- 20 Fragmento de una imagen correspondiente a la instalación de los apóstoles en la fachada donde apreciamos la primera talla del apóstol nº 5, Judas Tadeo, y cómo la boca entreabierta acentúa la expresión y el dramatismo de este apóstol. Ver la imagen de este apóstol en las fotografías correspondientes a la instalación del apóstol nº 8. En el apóstol nº 5 se ha detectado que previamente se había tallado la boca, sin embargo, parece que en este momento decide modificar la talla y apenas queda marcado el hueco de la boca.
- 23 En el apóstol nº 4 se aprecia que se ha complementado el soporte pétreo con un mortero de color más oscuro en la parte superior de la cabeza.



24

24 Archivo Museo Oteiza FD 21512.

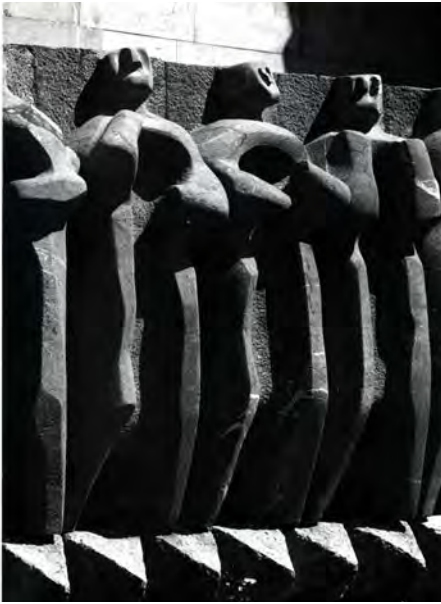
25 | 26

25 Archivo Museo Oteiza FD 21516.

26 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1103. (detalle) Foto: Luis Prieto.

En esta imagen se aprecian tres detalles, dos de ellos ya resaltados anteriormente. La fractura en la nariz del apóstol nº 1 y la modificación de la boca en el apóstol nº 5. En el apóstol nº 9 se intuyen las líneas que marcan la inserción de la cabeza de este apóstol en la base del cuello y a los lados de la cabeza.

3.1. EL FRISO
3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN



27

27 Archivo Museo Oteiza F 99_24.

28

28 Archivo Museo Oteiza F 99_23.

29

29 Archivo Museo Oteiza FD 2519. Foto: Plazaola.



NOTAS

FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN

A partir del 18 de junio de 1969 se realizan diferentes retoques y procesos para la finalización del Apostolario. A un metro de distancia de los pies de los apóstoles, se instala una plataforma continua a lo largo del Friso, y sobre ella se dispone de un cuerpo de andamio móvil para acceder a las esculturas.

- 0 Video remitido por Ignacio Oteiza, disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=LCnuqnpvYTk>. Metraje: 1'36".
Capturas de video: Antonio y Jorge Oteiza suben a los andamios instalados frente al Friso – Itziar Carreño está junto a los apóstoles, Jorge sube por el andamio hasta ascender por los apóstoles y situarse en la cubierta que une las esculturas con la fachada. Su hermano Antonio y Jorge conversan sobre esta cubierta. La cámara capta los 14 apóstoles. Descienden y Jorge observa el Friso.
- 1,2 Diario sobre la instalación de los apóstoles. Fragmento correspondiente al miércoles 18 de junio. Oteiza anota: 18 - "Se ajusta el 12 – Se adelanta el 1º - Se termina".
- 2 (Adjunta a la imagen).
- 4,5 Jorge Oteiza ante el Friso ya instalado.
- 6 Antonio, Jorge y Koldo Azpiazu ante el friso.
- 7,8 En la fachada, justo por encima de las cabezas de los apóstoles, se retiran las losas que rodean los ocho huecos que daban al coro de la Basílica. Estas fotografías, fechadas por el reverso, datan este proceso el 29 de junio de 1969.
- 9,10,11 Los ocho huecos que permanecían abiertos en la fachada, y que veíamos en las fotografías anteriores, han sido cerrados con losas de piedra de Lastur
Un andamio en la torre derecha permite colocar las puntas de diamante en piedra de Lastur que cerrarán las 4 ventanas de cada torre donde los arquitectos habían proyectado ...año... la instalación de seis campanas.
- 12 Uno de los canteros, Modesto, Jorge Oteiza, Manolo Moreno y Koldo Azpiazu trabajan frente a los apóstoles nº 4, 5 y 6. En las esculturas se procede al sellado de las juntas que separan cada uno de los apóstoles, así como al sellado de pequeños golpes producidos en las esculturas, la reintegración con morteros de determinadas partes de los apóstoles que se han dañado, y la modificación puntual de la talla en alguna de las esculturas. Los procesos detectados se detallarán a continuación.
- 13 Oteiza desciende del andamio y camina sobre la plataforma instalada a lo largo del Friso.
- 14,15 Jorge y su hermano Antonio Oteiza ante el Friso.
- 16 (Adjunta a la imagen).
- 17 Apóstoles nº 1 y nº 2. Ambos quedaron tallados completamente en los años 50. El apóstol nº 1 tiene la nariz fracturada, se aprecia una línea vertical de adhesión, que está puntualmente sellada con mortero.
- 18 (Adjunta a la imagen).

- 19 Apóstoles del nº 8 al nº 14. Las juntas ya han sido selladas con una resina sintética de color más oscuro que la piedra. Entre el apóstol nº 12 y el nº 13 se ha insertado una cuña de piedra natural para complementar la distancia de junta que quedaba entre ellos. Se aprecian también las nuevas placas de piedra de lastur instaladas en la fachada y el rejuntado de las mismas.
- 20 (Adjunta a la imagen)
- 21 Apóstoles nº 4 y nº 5. En el nº 4 se aprecia que se ha complementado el soporte pétreo con un mortero de color más oscuro en la parte superior de la cabeza. En el apóstol nº 5 se ha detectado que previamente se había tallado la boca, sin embargo, parece que en este momento decide modificar la talla y apenas queda marcado el hueco de la boca.
- 22 Detalle del boceto definitivo en yeso correspondiente al apóstol nº5. En él también se había tallado el hueco de la boca, aunque si observamos los tres estudios en yeso para esta cabeza en el Apartado 1.2.3 Descripción del modelo final, en el Colección Museo Oteiza CE01068, marca con cierta profundidad el hueco de la boca, en el Colección Museo Oteiza. CE 01069 la boca presenta un modelado muy sutil.
- 23 Apóstoles del nº 3 al nº 5, se aprecia con detalle el retoque en la cabeza del apóstol nº 4, y la modificación de la talla en el hueco de la boca en el apóstol nº 5, hasta casi eliminarla.
- 24 (Adjunta a la imagen).
- 25 Apóstoles del nº 7 al nº 9. Se aprecia la mano del apóstol nº 8 sobre el hombro derecho del apóstol nº 7, en el abrazo central del Friso.
Según el testimonio del cantero Jabier Bikuña durante la talla se reemplazó la cabeza del apóstol nº 8. En la imagen apreciamos la fisura en el lado derecho que continúa por la base del cuello y a altura del hombro. Precisamente el hombro presenta una reintegración del soporte pétreo realizada con mortero de resina.
En el apóstol nº 9 se sustituyó la cabeza tallada inicialmente según el modelo en yeso, por la que presenta actualmente; que es una cabeza de apóstol que Oteiza detalla a escala 1:1. En la imagen se aprecian las líneas que marcan la inserción de la cabeza en el fondo de la figura, a ambos lados del rostro, y en la base del cuello.
- 26 Detalle del boceto definitivo en yeso correspondiente al apóstol nº 7 donde apreciamos la mano del apostol nº 8 sobre su hombro derecho.
- 27 Apóstoles del nº 9 al nº 11. En esta imagen destaca claramente la línea de fractura del cuello en el apóstol nº 9.
- 28 En la parte superior del conjunto del Friso, se realiza una cubierta con losas de piedra de Marquina uniendo la distancia de 1,30 m. aproximadamente, que une la parte superior de las esculturas con la pared trasera de la fachada.
- 29 Koldo Azpiazu retira mediante agua a presión cualquier resto que pudiese quedar del proceso de trabajo, tanto en el Friso como en la cubierta que une las esculturas con la pared de la fachada.
- 30 Las imágenes en color que se muestran a continuación están capturadas de la grabación que realiza Oteiza en cámara super-8 de la instalación del Friso de los apóstoles. Archivo Museo Oteiza. FD 10176. Metraje: 19' 01''. Este conjunto de imágenes aparecen a continuación de la instalación del Friso, del 16' 13'' al 19' 01''. Sáenz de Oiza observa el Friso ya instalado – Antonio y Pilar Oteiza junto al Friso – Formas rocosas en el suelo - Paisaje y barrancos en el entorno de la Basílica.





2

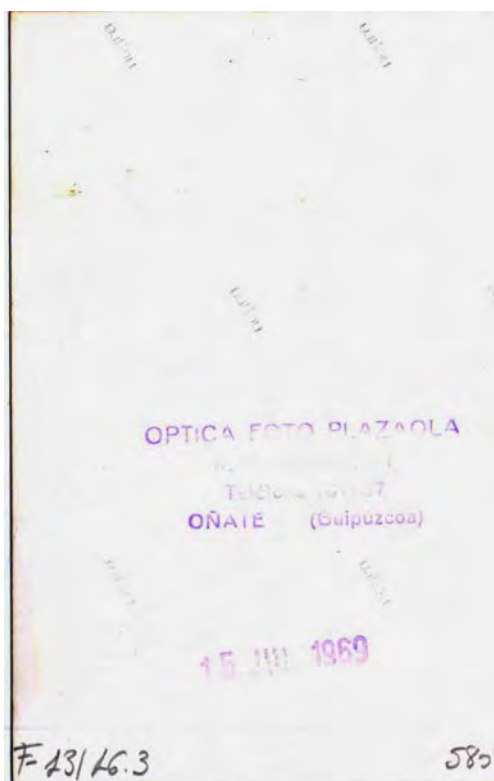
3

4

2 Archivo Museo Oteiza FD 21510.

3 Archivo Museo Oteiza FD 21679.

4 Archivo Museo Oteiza FD 5809. Foto: Plazaola.



5	6
7	

5,6 Archivo Museo Oteiza FD 5807. Foto: Plazaola.
7 Archivo Museo Oteiza FD 5812. Foto: Plazaola.

NOTAS

- 1 Fotografías del momento en que queda concluida la instalación del Friso de los apóstoles.
- 2 La sucesión de figuras crea la sensación del movimiento de una sola en el espacio, una combinación de elementos que si exceptuamos las cabezas de los apóstoles se convierte en una abstracción.
- 3,4 La conjunción entre lo arquitectónico y lo escultórico, el contraste de textura, acabado y forma que visualmente pasa por las puntas en piedra de Lastur, la escultura en piedra de Marquina y el frontón completamente liso, nos lleva nuevamente a la naturaleza que rodea Aránzazu y a cómo se modifica el concepto escultórico con fenómenos como la luz o la lluvia.
Cuando se desciende por la escalera para entrar a la Basílica se elimina completamente el concepto figurativo, te obliga a mirar hacia arriba, al cielo, y el conjunto genera ese vacío activo que para Oteiza reclama al exterior lo que no tiene, lo que le falta.
- 5,6 Fotografías con el Friso concluido fechadas por el reverso el 15 de julio de 1969.

3. PROCESOS HASTA CONCLUIR LA FACHADA

3.1. OTEIZA REGRESA A ARANTZAZU

3.1. EL FRISO

3.1.1. SE REEMPRENDE LA TALLA DE LOS APÓSTOLES

3.1.2. TALLA DEFINITIVA DE LOS APÓSTOLES

3.1.3. INSTALACIÓN

3.1.4. FINALIZACIÓN TÉCNICA DE LA INSTALACIÓN

3.1.5. EL FRISO YA INSTALADO

3.2. LA PIEDAD

3.2.1. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO, 1968-1969

- Piedad con Cristo en el regazo
- Piedad con Cristo alzado
- Virgen con Cristo y otras figuras
- Piedad de Arantzazu. Estado A
- Piedad de Arantzazu. Estado B
- Piedad de Arantzazu. Estado C y D

3.2.2. DEFINICIÓN DEL MODELO DEFINITIVO. ESTADOS A, B, C Y D

3.2.3. DESARROLLO TÉCNICO-MATERIAL

3.2.4. INSTALACIÓN

3.3. LA FACHADA CONCLUIDA



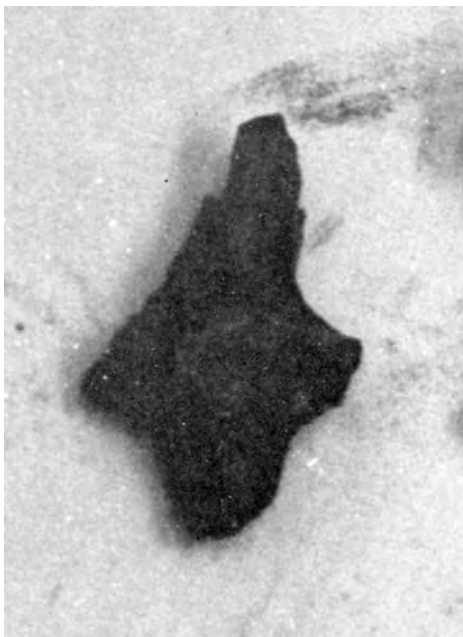
1		
2		

- 1 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1310. Yeso. 14x14x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1314. Yeso. 12,5x14x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.



3	4
5	6

- 3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1277. Yeso. 11x8x8 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1268. Yeso. 17,5x16x8 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1271. Yeso. 18x18x7 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1266. Yeso. 21x21x6,5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.



7
8 9

7 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 21264.

8,9 (Detalle de la fotografía anterior) Obra: Material, dimensiones y localización desconocida.



10	11
	12
	13

10 Foto: Archivo Museo Oteiza F-99.

11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1326. Yeso. 10x8,5x5,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

12 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1322. Yeso. 21x21x6,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

13 Obra: Colección particular, Madrid. Fundición en Bronce, sobre base de piedra. 9,5x10x5,5cm. A partir de un modelo en yeso de 1969.

NOTAS

En esta agrupación, la madre sedente sujeta el cuerpo de su hijo en el regazo.

- 1 Piedad en la que se confunden figura y fondo, como ocurría con la primera Asunción del grupo Debilitamiento de la expresión figurativa, 1952. Modelado rápido y enérgico, con presiones puntuales en el barro.
- 2 Al igual que en caso anterior modela un fondo del que surgen ambas figuras, en este caso sugiere una roca o apoyo para la madre, situando la figura del Cristo transversalmente.
- 3,4,5,6 Piedades con un modelado rápido y expresivo en el que se aprecian los pequeños trozos de barro que va incorporando a la escultura sin integrarlos plenamente.
- 7,8,9 Imagen del taller de Oteiza en Arantzazu situado en el Colegio Seráfico. Los estudios que aparecen en la imagen se encuentran clasificados y localizados en esta narración. Los dos modelos que se detallan a continuación, corresponden a la iconografía de Piedad con el hijo en el regazo, pero la escasa calidad de la imagen no nos permite verlos con detalle. Ambos en localización desconocida.
- 10,11 *Piedad nº 9* para Arantzazu, junto a un estudio para *Santo Domingo portando una estrella y Laocoonte*. Segundo taller de Arantzazu, aunque sin fecha, por las fotos que acompañan este carrito la fotografía podría fecharse a principios de 1969.
A continuación tres piedades sedentes más esquemáticas donde se acentúan los planos entre los espacios vacíos del interior de las figuras y las partes externas del modelado.
- 12 Piedad realizada con el tratamiento de relieve en negativo, en el que posteriormente, en el vaciado en yeso, elimina los restos de barro y realza ciertas partes del relieve que aparecerán en color blanco.



1 2

3

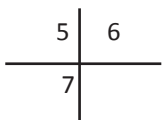
4

1 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1289. Yeso. 19x14,5x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1275. Yeso. 25x12x6,5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1276. Yeso. 15x4,5x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1288. Yeso. 17x9,5x6 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.



5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1273 - 1272 Yeso/Yeso patinado ocre. 17,5x11,5x8 cm. y 17,5x11,5x8 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1286. Yeso. 13x9x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

7 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1287. Yeso. 12,5x7,5x5 cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

En este grupo la Virgen se sitúa verticalmente o con las rodillas flexionadas mientras abraza al hijo que está recostado junto a ella.

1,2,3,4

La postura de la Virgen se modifica desde una posición en pie a otras con las rodillas flexionadas, mientras el hijo se adapta a la madre, dando la sensación de que ambos van a derrumbarse en cualquier momento. En estas cuatro variantes acusa el dramatismo a través de la expresión corporal y un modelado ágil, donde va integrando pequeños fragmentos de barro que se quedan latiendo en superficie. Los vacíos que activan el espacio entorno a la escultura los genera en los cuerpos de ambas figuras y especialmente en la disposición de los brazos, que cambian constantemente.

5,6,7

En estos tres casos ambas figuras aparecen sentadas y el cuerpo de Cristo reclinado en el de su madre. El modelado se suaviza y resta dramatismo a la composición, hasta convertirse casi en un abrazo.

5

Era costumbre del escultor patinar algunos modelos en yeso en color negro, o en colores ocres y marrones, seguramente para ver el efecto de la escultura en materiales como la piedra o el bronce.

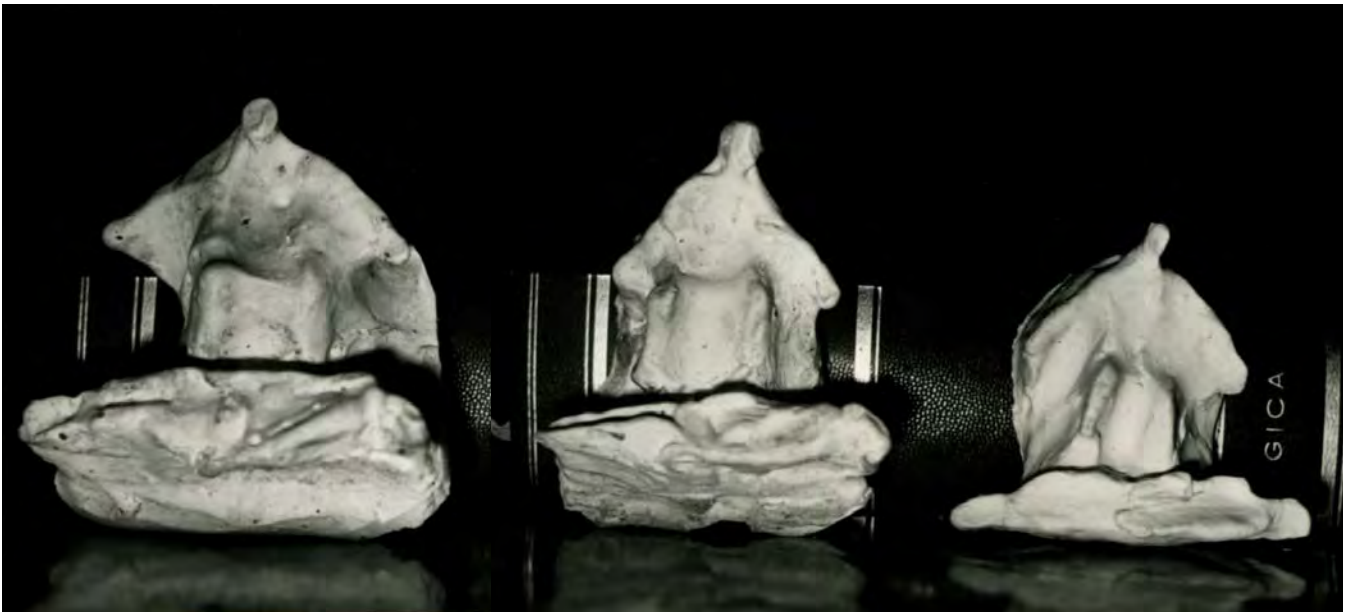


1	2
3	4

- 1 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1282. Yeso. 14x14,5x5,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
2 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1283. Yeso. 17,5x9,5x6cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1280. Yeso. 12,5x16x6,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1639. Yeso. 16,5x16,5x7,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

- 1,2,3 Aunque Oteiza sigue denominándola Piedad, incorpora algunos personajes a la composición, convirtiendo la escena en un Descendimiento de la cruz, Llanto sobre el cuerpo de Cristo, o Entierro de Cristo. El cuerpo del hijo va cambiando desde una postura diagonal respecto a las figuras, a una alzada en la que se reclina sobre el resto de personajes, llegando a un cuerpo yacente horizontal que se sitúa a los pies de las figuras que le acompañan.
En el libro Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 282, señala el escultor el siguiente pie de foto:
“Descendimiento, como ejercicio para una Piedad, en Aránzazu 1969 (Piedad núm. 5)”.
- 4 En el último caso, el Cristo ha desaparecido, Oteiza en el libro Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 292, explica:
“Madres en silencio, hasta 30 centímetros de la pared me fue creciendo el barro, modelando madres que con sus hijos me figuraba presenciaban la muerte, era como un precalentamiento del sentimiento religioso y, podemos decirlo, del coraje político, que precisaba abordar el tema que me proponía de la Madre con su hijo muerto a sus pies, para el proyecto de una Piedad para lo alto del Muro”.





9	10
11	12
13	14

- 9 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1329. Yeso. 13x12x7,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 10 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1343. Yeso. 9,5x8,5x4,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 11 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1309. Yeso. 14x14,5x8,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 12 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1364. Yeso. 10x11x7,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 13 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1348. Yeso. 8,5x9x4,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 14 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1334. Yeso. 10x9,5x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.



15	16
17	18
19	20

15 Colección Museo Oteiza CE 1308. Yeso. 17x14x9cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

16 Colección Museo Oteiza CE 1303. Yeso. 22,5x23x7,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

17 Colección Museo Oteiza CE 1342. Yeso. 10,5x11x4,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

18 Colección Museo Oteiza CE 1337. Yeso. 9x11x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

19 Colección Museo Oteiza CE 1339. Yeso. 11x10,5x5,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

20 Colección Museo Oteiza CE 1321. Yeso. 14x15,5x6cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.



21	22
23	24

001 Colección Museo Oteiza CE 1319. Yeso. 13x12x8cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 001 Colección Museo Oteiza CE 1307. Yeso. 18x18x7,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 001 Colección Museo Oteiza CE 342. Yeso. 11x11,5x6cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 001 Colección Museo Oteiza CE 1382. Yeso. 16,5x19x6cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

La Piedad que define Oteiza para Arantzazu se aleja de las tipologías de Piedad que se representan a lo largo de la historia del arte, decidiendo situar al hijo a los pies de la madre. Una vez definida la idea, ensaya escultóricamente distintas actitudes de la madre frente al hijo muerto, denominándolas Estado A, Estado B, Estado C y Estado D.

Se han localizado más de treinta estudios diferentes de Piedad de Arantzazu. En todas permanece una composición de “T” invertida. Este conjunto de obras se ha agrupado en tres bloques, atendiendo a los cuatro estados que definió el escultor, los estados C y D, por sus similitudes formales, se analizan en un solo bloque.

Estado A: Muestra el abatimiento de la madre ante la muerte del hijo, un dramatismo que se revela en la posición del torso y el cuello de la Virgen, que se curvan hacia el hijo, y en sus brazos, que se abren mostrando su desgarró. Esta tensión se mantiene en sus piernas, con las rodillas flexionadas, ligeramente separadas y avanzando su pierna derecha.

En la figura del Cristo se aprecian formalmente mínimas variaciones en la posición de la cabeza y de los brazos.

8 Piedad con los brazos abiertos y cubierta por un manto que se uniría al muro permitiendo una gran separación entre la figura y la fachada; tal y como habíamos visto en la primera Asunción del grupo Vaciamiento de la estatua, 1952. Colección Museo Oteiza CE01223. En este caso, la separación de los brazos y el manto, producen un gran volumen escultórico que no favorece a la composición y en el que se resta expresividad a la madre.

9,10,11,12,13,
14 Estudios en los que realiza un fondo detrás de las figuras que, al igual que ocurría con algunos modelos de Andramari y Asunción, restan fuerza escultórica acentuando la idea de relieve.

15,16,17,18,
19,20,21,22,
23,24 Al desaparecer el fondo, se revela una masa escultórica muy potente, donde los huecos generados por el escultor con objeto de activar el espacio en torno a la escultura, originan grandes contrastes lumínicos. Aunque la escultura está pensada para ser instalada en un muro y deberíamos hablar de un altoprelieve, en realidad el tratamiento es escultórico, superando el volumen del bulto redondo y enfatizándolo al separar todo el torso de la Virgen del muro. En casi todos los casos, el modelado es muy enérgico y expresivo, creado por la presión en el barro y la impronta de un rápido movimiento.



1	2
3	4
5	6

- 1 Colección Museo Oteiza CE 1368. Yeso. 12x10,5x3,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 2 Colección Museo Oteiza CE 1372. Yeso. 11x10,5x4cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 3 Colección Museo Oteiza CE 1316. Yeso. 15x14x5,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 4 Colección Museo Oteiza CE 1353. Yeso. 14,5x15x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 5 Colección Museo Oteiza CE 1300. Yeso. 19,5x20x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
 6 Colección Museo Oteiza CE 1301. Yeso. 22x20x6,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

3.2.1. PROCESO CONCEPTUAL, FORMAL E ICONOGRÁFICO, 1968-1969



7	8
9	

7 Colección Museo Oteiza CE 1373. Yeso. 13x12x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

8 Colección Museo Oteiza CE 1375. Yeso. 16x14,5x5,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

9 Colección Museo Oteiza CE 1378. Yeso. 18x17,5x6,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

NOTAS

Estado B: Muestra una Virgen paralizada ante la situación, que deja sus brazos caídos y pegados al cuerpo, con las palmas de sus manos hacia un espectador al que parece estar interrogando. Se produce una actitud más estática, la incurvación del torso no es tan acusada como en el estado A y en algunos estudios la sitúa en posición vertical. Tampoco sus piernas mantienen la misma tensión; ya que adelanta sustancialmente una de ellas, y compensa este movimiento adelantando parcialmente el torso. En el Cristo, ya ha decidido que su cabeza estará situada de frente al espectador, y así lo reflejará en todos los estudios realizados.

Se pueden distinguir dos tipos de modelado, uno más expresivo, en el que hunde los dedos en el barro y lo arrastra con un rápido movimiento, cuando añade pequeños trozos de barro éstos quedan latiendo en superficie, frente a otro, en el que suaviza la superficie escultórica definiendo planos más continuos.

- | | |
|---------|--|
| 1,2,3,4 | Aunque mantiene en algunos estudios los brazos ligeramente separados del cuerpo, en todos ellos, la expresión corporal de la madre es más estática y menos expresiva que en el estado A. |
| 5,6 | En ambos modelos la Virgen se encuentra casi en posición vertical, inmóvil ante la situación que contempla. |
| 7,8,9 | Destacar en estos tres estudios la posición de los brazos y las palmas de las manos, siempre vueltas al espectador. |



1	2
3	4

- 1 Colección Museo Oteiza CE 1347. Yeso. 8,5x8x4cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
2 Colección Museo Oteiza CE 1362. Yeso. 10x11x4,5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
3 Colección Museo Oteiza CE 1420. Yeso. 13,5x14x5cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.
4 Colección Museo Oteiza CE 1416. Yeso. 14,5x16x6cm. 1967-69. Foto: Luis Prieto.

1,2,3,4

Estudios en los que se ha restado expresividad al modelado a favor de una simplificación y definición formal de las concavidades que determinan el cuerpo de ambas figuras.



5	6
---	---

5 Colección particular, Bilbao. Cemento. 55x30x30cm. 1969. Foto: TX/DM.

6 Colección Eduardo Capa, Arganda del Rey, Madrid. Yeso. 60x62x24 cm. 1969.
(La cabeza no corresponde al modelo).

6

Estudio ampliado en el que aumenta notablemente el tamaño de la cabeza de la Virgen, y curiosamente, instala en esta Piedad el mismo modelo de cabeza que el que vemos en el apóstol nº 09 del Friso de la Basílica. Recordar que Oteiza inserta en la talla definitiva en piedra, del apóstol nº 9, una cabeza distinta a la que había propuesto inicialmente en el estudio en yeso. Estudio realizado a una escala aprox. 1:4,7.

NOTAS

ESTADOS C y D:

Formalmente no existen grandes modificaciones entre ambos estados, aunque la expresión corporal de la Virgen varíe ligeramente. La madre en el estado C contiene su rabia, en el D, parece protestar interrogando al cielo y al espectador. En ambos casos, sus brazos están pegados al cuerpo pero echados hacia atrás y levemente curvados. Esta postura le obliga a adelantar el pecho y la cabeza, expresando corporalmente una rabia contenida. Esta tensión se acentúa en la flexión de las rodillas, concretamente en el estado D, en el que ambas piernas están en la misma altura, enfatizando la sensación de que la Virgen está a punto de elevarse. Esto, se enfatiza cuando vemos la figura de perfil, donde el artista ha incidido con el puño cerca de la rodilla y ha trasladado esa fuerza y la materia, a modo de ráfaga hacia el muro.

En ambos estados la cabeza de la Virgen se ha reducido de tamaño, lo que favorece la perspectiva y aporta mayor levedad al conjunto. En sus cabezas se aprecian sutiles diferencias entre ambos estados, en el D, el cuello es más corto y se acentúa la tensión en la elevación de la cabeza hacia el cielo.

En el estado D, la flexión de las rodillas, los brazos hacia atrás y la cabeza hacia arriba, obligan también a forzar al máximo el torso de la figura, que no sólo eleva el pecho, sino que escultóricamente ha definido un hueco cóncavo muy acusado en ese punto, acentuando de nuevo la idea de liviandad. Hay que recordar que el antecedente de esta Piedad, está ya reflejado en dos Asunciones, concretamente las que aparecen al final de las imágenes sobre *Asunción, Vaciamiento de la Estatua*, Colección Museo Oteiza CE 1421 y CE 841.

En la figura de Cristo, en ambos estados, traza una línea horizontal muy acusada entre su pierna y el brazo izquierdo. Al igual que en caso de la madre, detalla un vacío en las manos dirigido al espectador.

- 1,2,3,4 (Adjunta a la imagen).
- 5 Versión de Piedad en cemento con una concepción más geométrica.
- 6 (Adjunta a la imagen).



1	2
3	

1 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 22049.

2 Obra: Colección Museo Oteiza FD 5888.

3 Obra: Colección Museo Oteiza CE 1. Fundición en bronce. 64x61,5x21 cm. 1969. Foto: Erika Barahona.



4	5
6	

4 Obra: Colección Museo Oteiza CE 300. Resina poliéster. 60x56x24cm. 1969. Foto: Luis Prieto.

5 Obra: Colección Museo Oteiza CE 3 Fundición en bronce. 64x51,5x21cm. A partir de un modelo en yeso de 1969. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5911.

6 Obra: Colección Museo Oteiza CE 3 Fundición en bronce. 64x51,5x21cm. A partir de un modelo en yeso de 1969. Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5912.





8

9

5 Colección Museo Oteiza FD 19101.

6 Colección Goiko Benta, Arantzazu, Oñate. Guipuzkoa. Yeso. 65x63x24cm. 1969.

NOTAS

ESTADO A

- 1,2,3 Estudio en yeso realizado a escala 1:5 que le permite al escultor aproximarse con detalle a las cuestiones que ya ha experimentado en los estudios de menor formato. Formalmente sigue todas las pautas comentados al inicio de este grupo. Se acentúa mucho la inclinación del torso y el cuello hacia y la fuerza contenido en los brazos y en las rodillas flexionadas, con la pierna derecha adelantada. Los rostros de ambas figuras aparecen definidos por una nariz que arranca desde la frente y una pronunciada barbilla, llevándonos de nuevo a la idea del retrato que ya plasmaría en los apóstoles. La cabeza y el cuello de la Virgen también son muy pronunciados y de mayor tamaño que en el resto de los modelos. En cuanto al modelado, el hueco central del cuerpo de la Virgen se genera por presión y un movimiento descendente que acentúa el dramatismo.

En el estado A, es el único en el que el Cristo presenta la cabeza de perfil. Mantiene los brazos pegados al cuerpo detallando los huecos de las palmas de las manos y marca la posición paralela de las piernas; en su cuerpo se suceden gran número de huecos, que como veremos se irán reduciendo en los siguientes estados.

ESTADO B

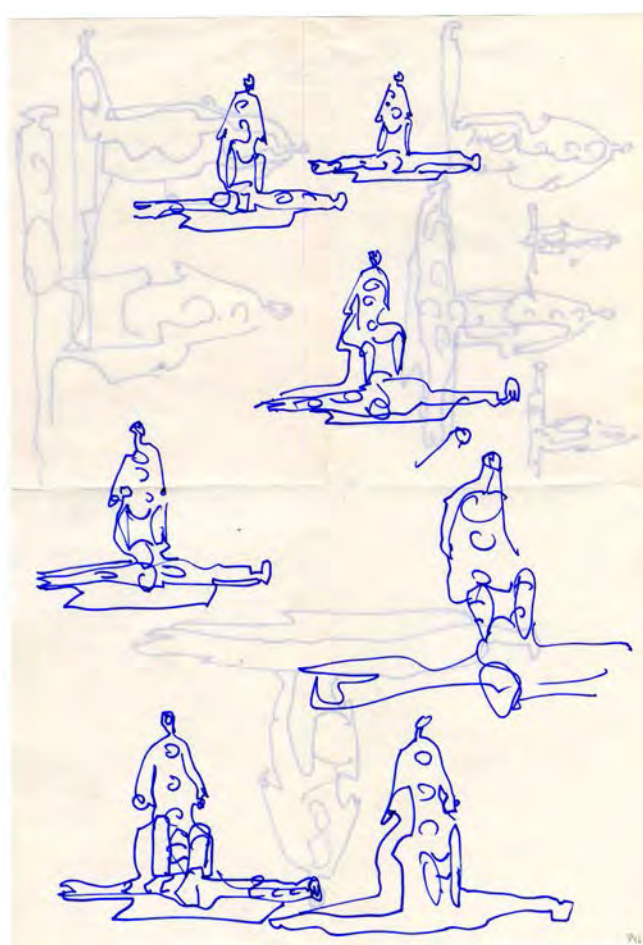
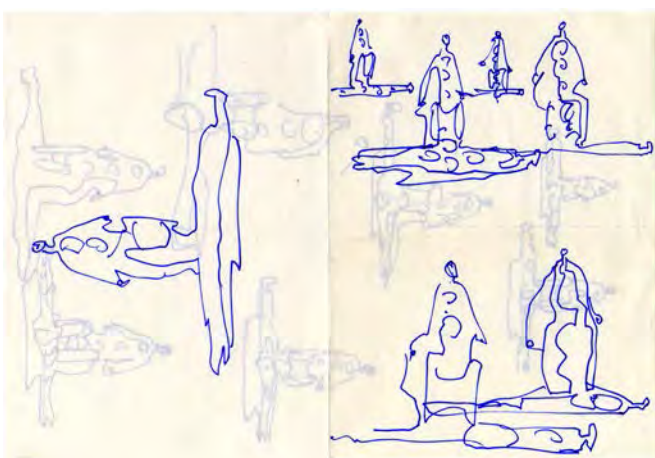
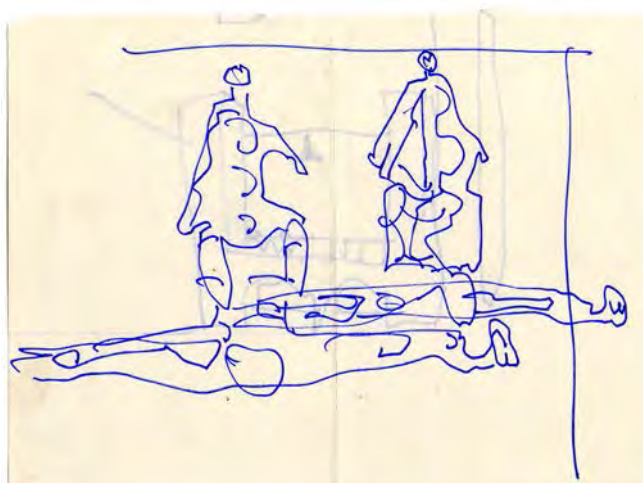
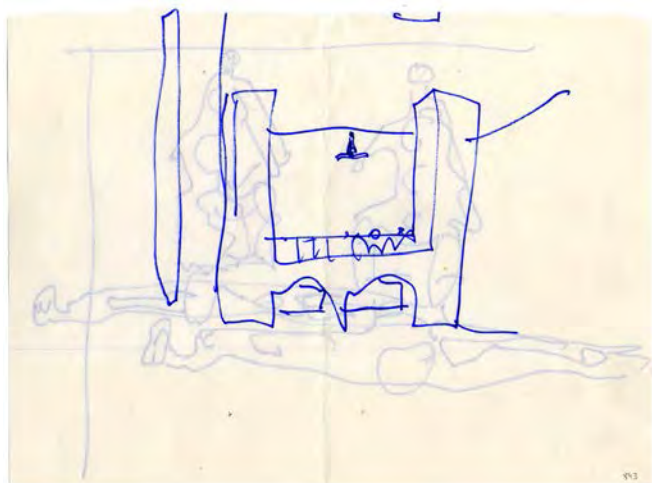
- 4,5,6 Estudio en yeso realizado a escala 1:5 que le permite al escultor aproximarse con detalle a las cuestiones que ya ha experimentado en los estudios de menor formato. Fotografías en las que el escultor acentúa el comportamiento de la masa escultórica frente a distintos modos de iluminación y situadas sobre fondos con texturas diferentes. Es importante comparar los rostros de ambas figuras en el estado A y en el estado B, en este último caso hay una menor definición del rostro y los rasgos de la nariz y la barbilla dejan de estar pronunciados. Define en este estado la posición y el rostro que tendrá el Cristo definitivo, y veremos también como el tamaño de la cabeza de la Virgen se va reduciendo sucesivamente.

ESTADO C

- 7 Estudio en yeso realizado a escala 1:5 que le permite al escultor aproximarse con detalle a las cuestiones que ya ha experimentado en los estudios de menor formato. El antecedente de la imagen de la Virgen está en dos asunciones desarrolladas en los años cincuenta. (ver el grupo imágenes Asunción Vaciamiento de la estatua, las dos últimas obras. Colección Museo Oteiza CE 1421 y 841).

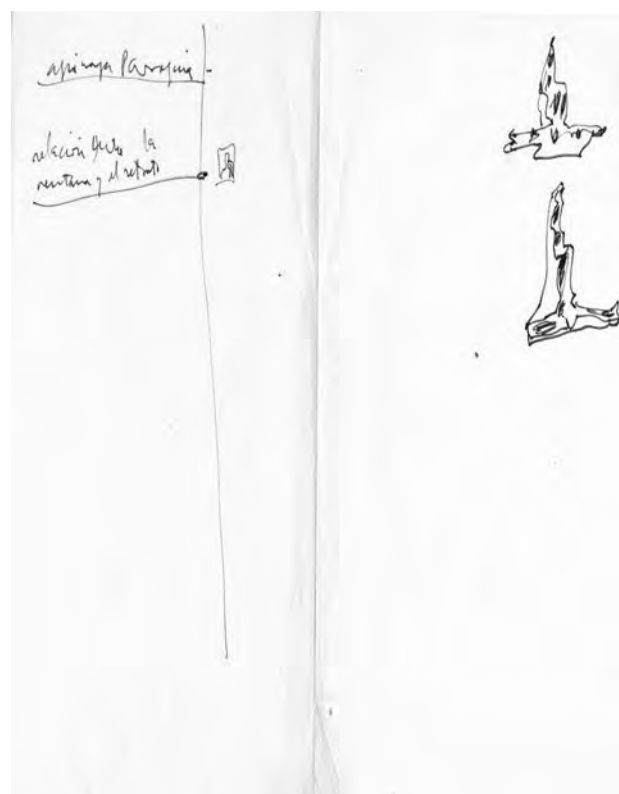
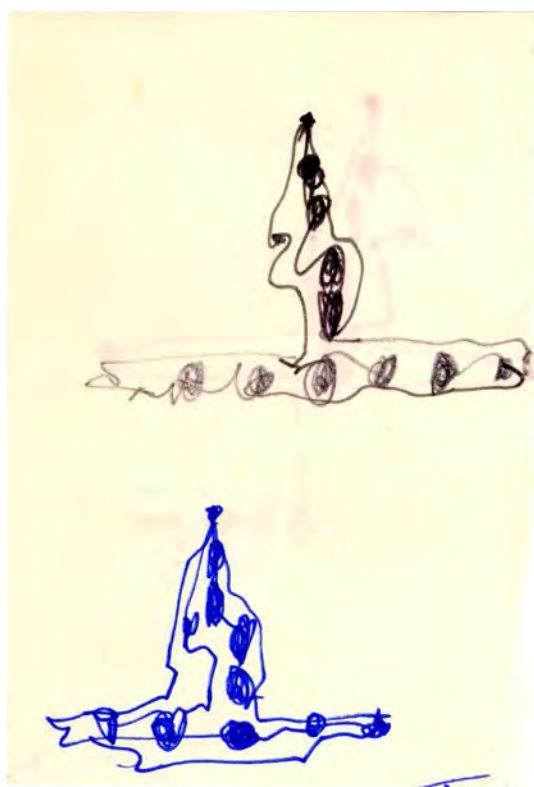
ESTADO C

- 8,9 Estudio definitivo realizado a escala 1:5. Piedad empleada por los canteros para el sacado de puntos. Se aprecian los clavos y marcas para la toma de medidas en las partes más externas de la escultura. En el libro Pelay Orozco, Miguel. Op. cit.; p. 516, indica:
“Cuando subo el 1 de noviembre a Aránzazu, ya he decidido qué pondré en lo alto del muro, el Hijo muerto, a los pies de la Madre, que estará mirando al cielo, clamando, hablando, no sé...”.



1	2
3	4

- 1 Colección Museo Oteiza DI 843b.
2 Colección Museo Oteiza DI 843a.
3 Colección Museo Oteiza DI 846a.
4 Colección Museo Oteiza DI 846b.

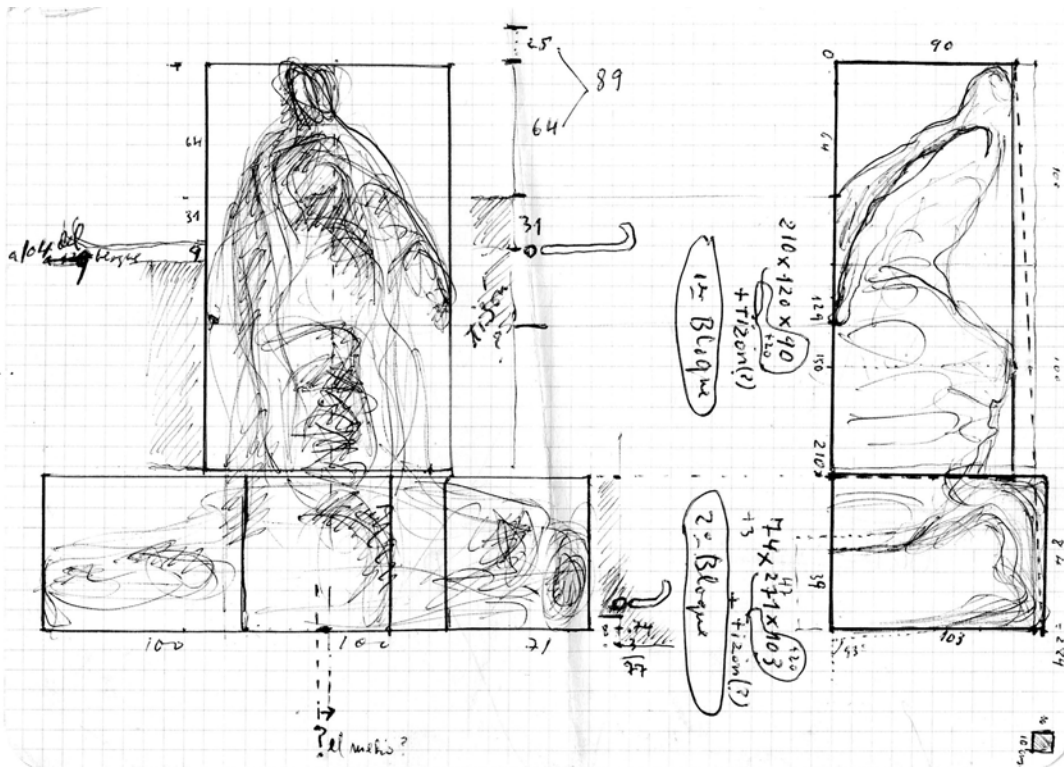
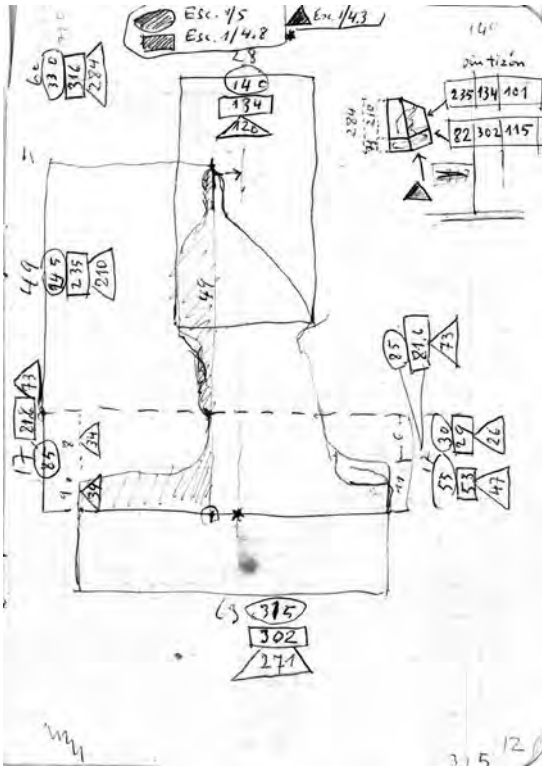


5 | 6
7

5 Colección Museo Oteiza DI 845.
6 Archivo Museo Oteiza FD 8366.
7 Archivo Museo Oteiza FD 21264 (detalle).

NOTAS

- 1 Dibujo de la fachada tal y como la conocemos hoy. c. 1969.
- 2 Dibujo en el que parece ensayar el estado A, donde la Virgen abre dramáticamente los brazos. ca. 1969.
- 3 Dibujo en el que parece ensayar el estado B, donde la madre parece estar paralizada y con los brazos caídos y pegados al cuerpo, con las palmas de las manos hacia nosotros. ca. 1969.
- 4,5,6 Dibujos en los que ensaya el estado C y D, tanto en la postura corporal de las figuras como en la definición de los huecos. ca. 1969.
- 7 Detalle de la fotografía FD 21264, definición espacial de la escultura de la Piedad realizándola con alambre.



5

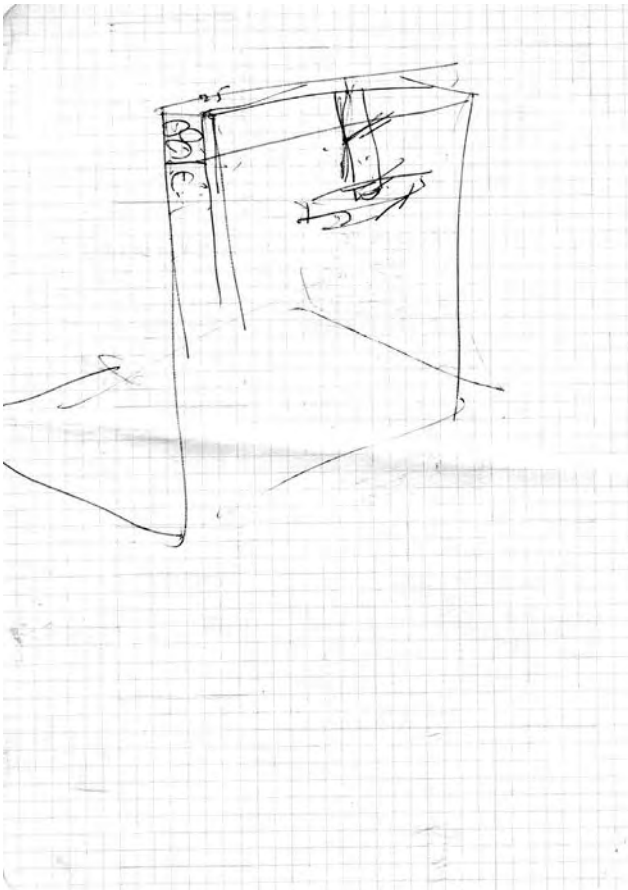
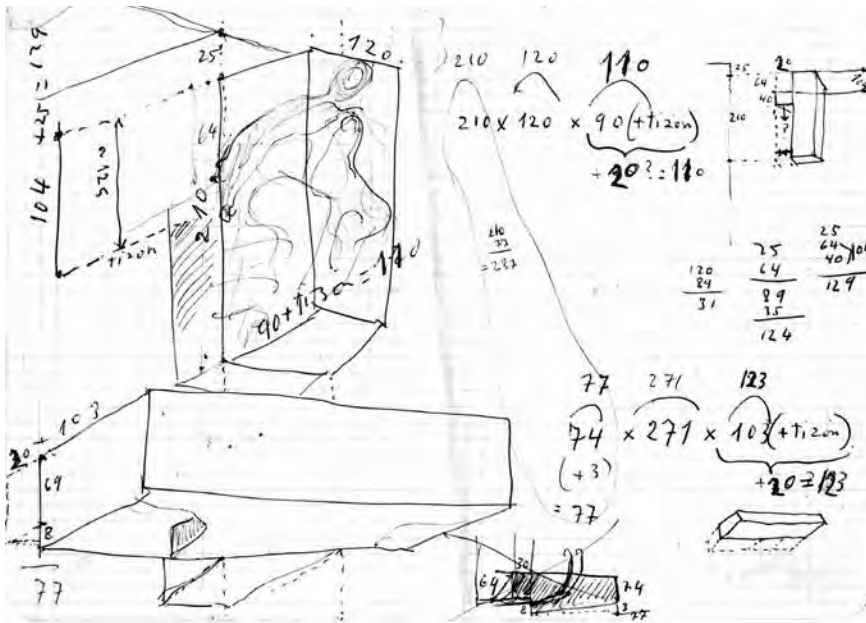
5 Archivo Museo Oteiza FD 14716, 12.

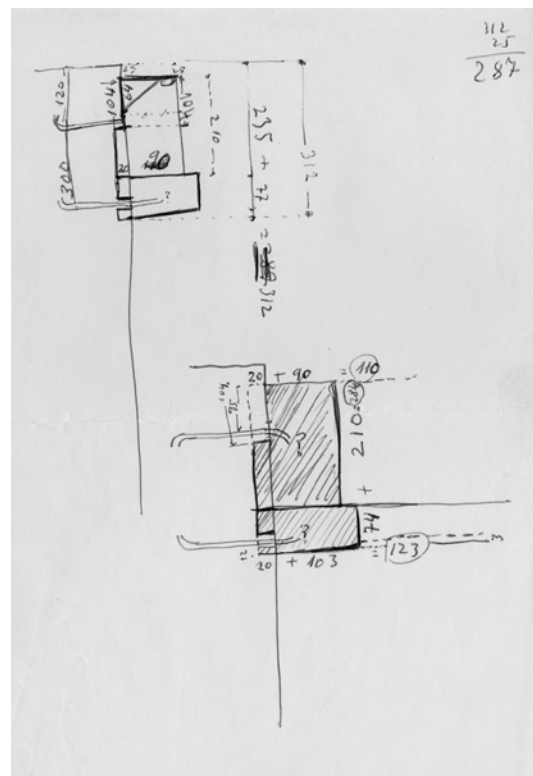
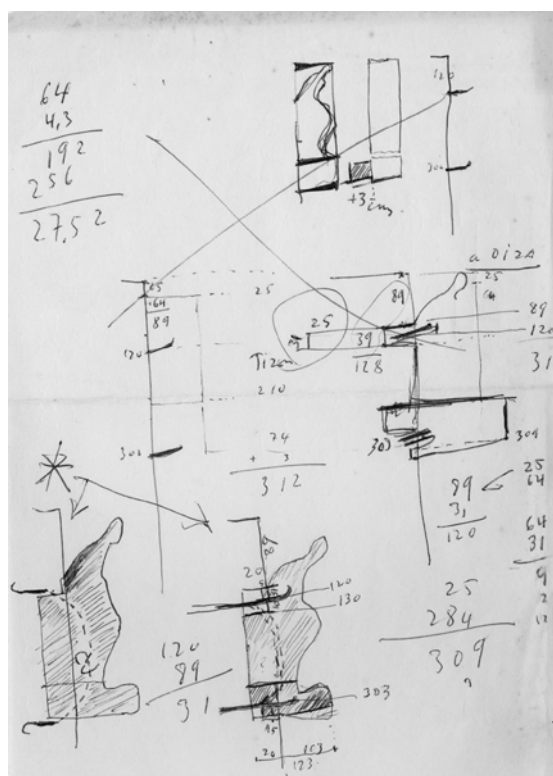
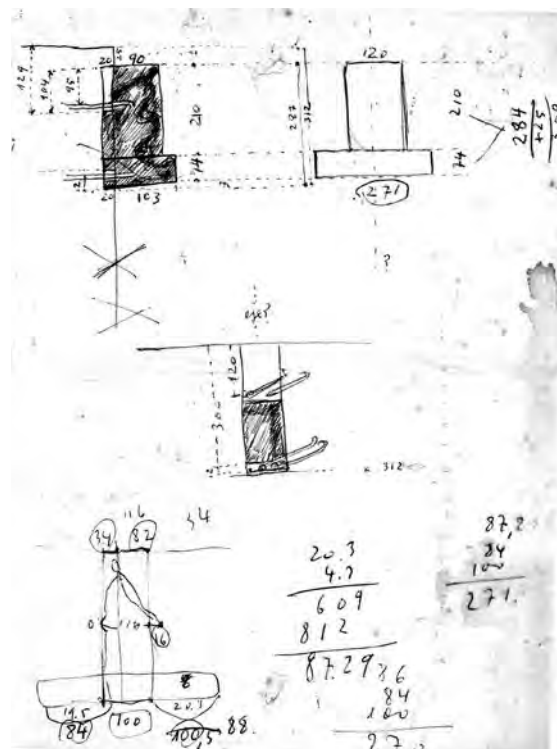
6

6 Archivo Museo Oteiza FD 14724, a.

6

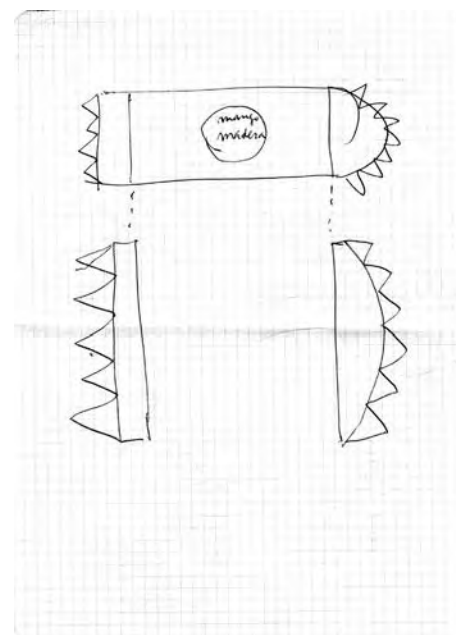
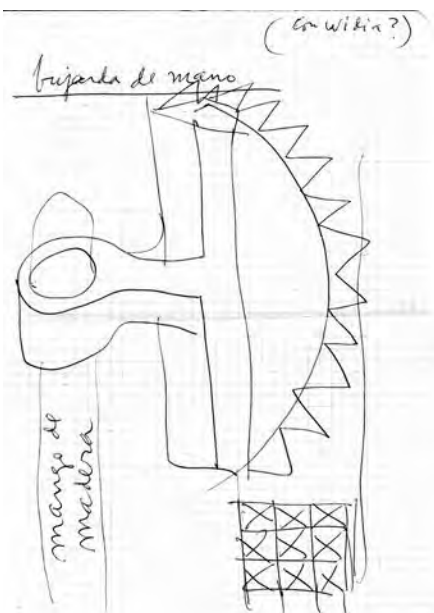
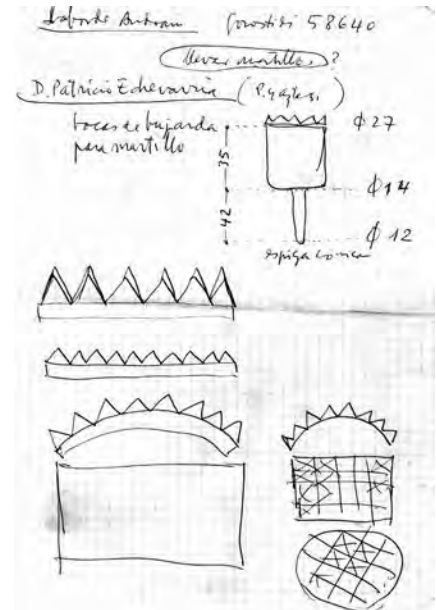
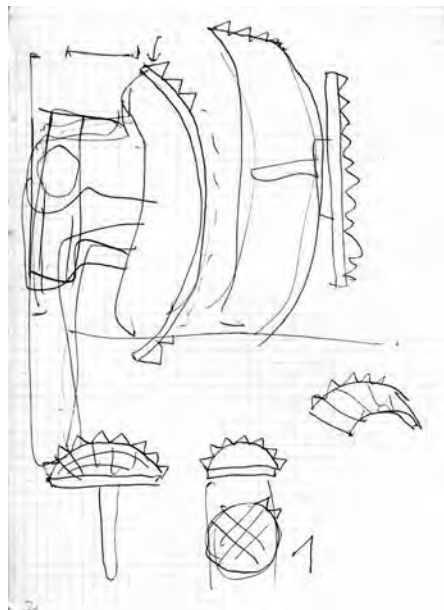
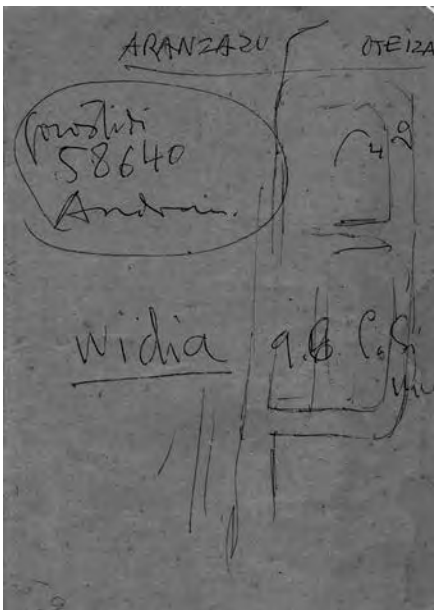
Dibujo realizado a escala tomando como referencia uno de los cuadrados de la cuadrícula. Cálculo de dimensiones de los bloques de cada una de las figuras vistas de frente y de perfil. En el dibujo de perfil ha detallado los huecos que acentúan la fuerza y flexión en las rodillas.





9	10
11	12

9 Archivo Museo Oteiza FD 14716, 11.
10 Archivo Museo Oteiza FD 14717.
11 Archivo Museo Oteiza FD 14718.
12 Archivo Museo Oteiza FD 14725.



13	14	15
16	17	

13,14 Colección Museo Oteiza DI 14716 0, 2.
15,16 Colección Museo Oteiza DI 14720 a, b.
17 Colección Museo Oteiza DI 14720 bv.

13,14,15,16,17 Dibujos relacionados con herramientas para la talla en piedra, especialmente bujardas con diferentes disposiciones y tipos de puntas, realizadas en una aleación metálica de gran dureza denominada widia. Constatan el interés del escultor por el acabado de la talla; ya que dependiendo del número, tamaño de puntas y el modo en que se utilice la bujarda, produce una textura distinta.

Se conserva una carta de Oteiza fechada el 1 de octubre de 1969 y dirigida a Gorostidi, de la empresa Laborde Hnos. S.A., donde el escultor explica que no se han entendido bien, y que la herramienta no responde a lo que él había solicitado, que se concretaba en cinceles, escafiladores y suplementos para aprovechar el acoplamiento de las bocas de bujarda a los martillos. Archivo Museo Oteiza FD 782.



18	19
----	----

18 Archivo Museo Oteiza FD 21977.
19 Archivo Museo Oteiza FD 21974.



20	21
22	23

20 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5898.
 21 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5900.
 22 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5899.
 23 Foto: Archivo Museo Oteiza FD 5904.



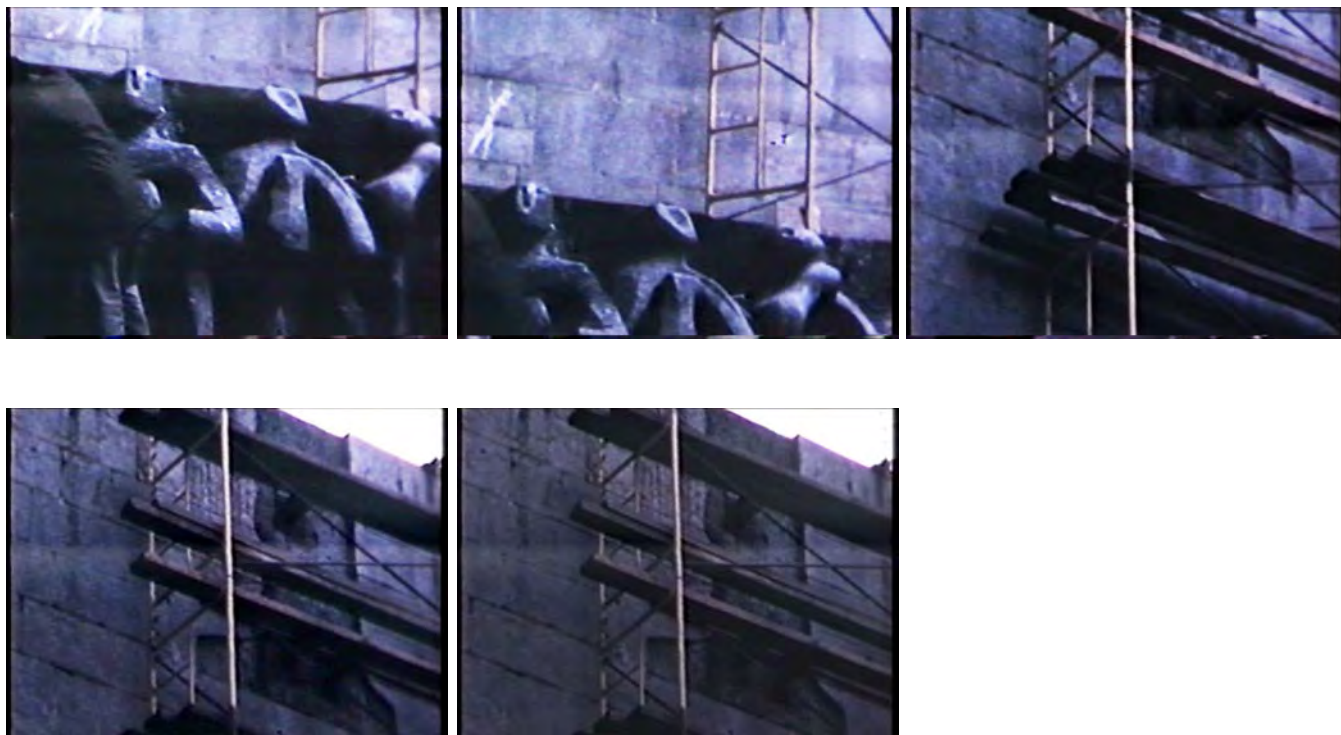
NOTAS

- 1 - 17 El Archivo Museo Oteiza conserva varias libretas con anotaciones y dibujos en los que se detallan cuestiones técnicas relacionadas con la Piedad de Arantzazu.
- 1 La Piedad se talla en dos bloques de piedra separados; por un lado la imagen de la Virgen y por otro, el Cristo. Al igual que los Apóstoles, ambos se esculpen en piedra de Markina. En el dibujo indica las dimensiones de un estudio escultórico de pequeño formato, indicando la ampliación del modelo hasta una escala aproximada de 1:5.
- 2 Cálculo aproximado del peso de la Piedad, que cifra en 11.000-10.000 Kg.
- 3 Cálculo de dimensiones para la Piedad, proponiendo unas medidas de 3,10 x 3 x 1,22 metros (alto x ancho x fondo).
- 4 En la parte superior indica la escala de partida 1:4,3, las dimensiones totales 284 x 271 x 103 cm (alto x ancho x fondo) y detalla otras dimensiones. Señalar que modifica las dimensiones en la cabeza de Cristo y escribe: “menos cabeza en el modelo nuevo”.
- 5 Partiendo de las escalas que maneja para los modelos de mayor formato, detalla las dimensiones para la figura de la Virgen.
- 6 (Adjunta a la imagen).
- 7 En el dibujo anterior y en éste, dibuja tanto en el cuerpo de la Virgen como en el Cristo, un tizón; un saliente de piedra que se situaría en el reverso de cada figura y quedaría insertado en el muro.
- 8 Dibujo del muro con la situación de la Piedad y los anclajes de hierro que habían quedado a la vista cuando se paralizaron las obras en 1955.
- 9,10,11,12 Cálculo de dimensiones para situar los anclajes del muro en relación a ambas figuras.
- 13,14,15,16,17 (Adjunta a la imagen).
- 18 El 1969 el escultor disponía en Arantzazu de dos zonas de trabajo; un taller en uno de los comedores del Colegio Seráfico que es donde posiblemente esté realizada esta fotografía, y otro lugar donde se realizó la talla de los Apóstoles y de la Piedad. Como hemos visto en las fotografías Oteiza regresa a Arantzazu en 1968-69, como espacio para la talla en piedra, se construyó un cobertizo de madera aprovechando el espacio techado de los arcos que se sitúan frente al parking.
Vemos el estudio definitivo de la Piedad -estado D-, y dos estudios en yeso de menor formato, en la pared han anotado diferentes cálculos y mediciones.
- 19 En el mismo lugar que la fotografía anterior, se fotografían Koldo Azpiazu, Jorge Oteiza y su hermano Antonio.
- 20,21,22,23 Estudio definitivo de la Piedad –estado D-, en el cobertizo de madera donde se realizará la talla en piedra. En la vista de perfil se aprecia cómo enfatiza el escultor la flexión de las piernas y la posición de los brazos a través de la fuerza y dirección del modelado y los espacios cóncavos. Este modelo de la Piedad, ya se encontraba instalado en el cobertizo de madera cuando se tallaron los apóstoles, ver fotografías nº 11 y 12 (Archivo Fundación Museo Oteiza FD 5916 y FD 5914) en 1. EL FRISO. 1.2. Su ejecución definitiva.

Por las anotaciones del documento FD 8392 sabemos que las dos piedras para tallar la Piedad llegan mientras están instalando el friso de los Apóstoles en la fachada, concretamente el 16 de junio de 1969.

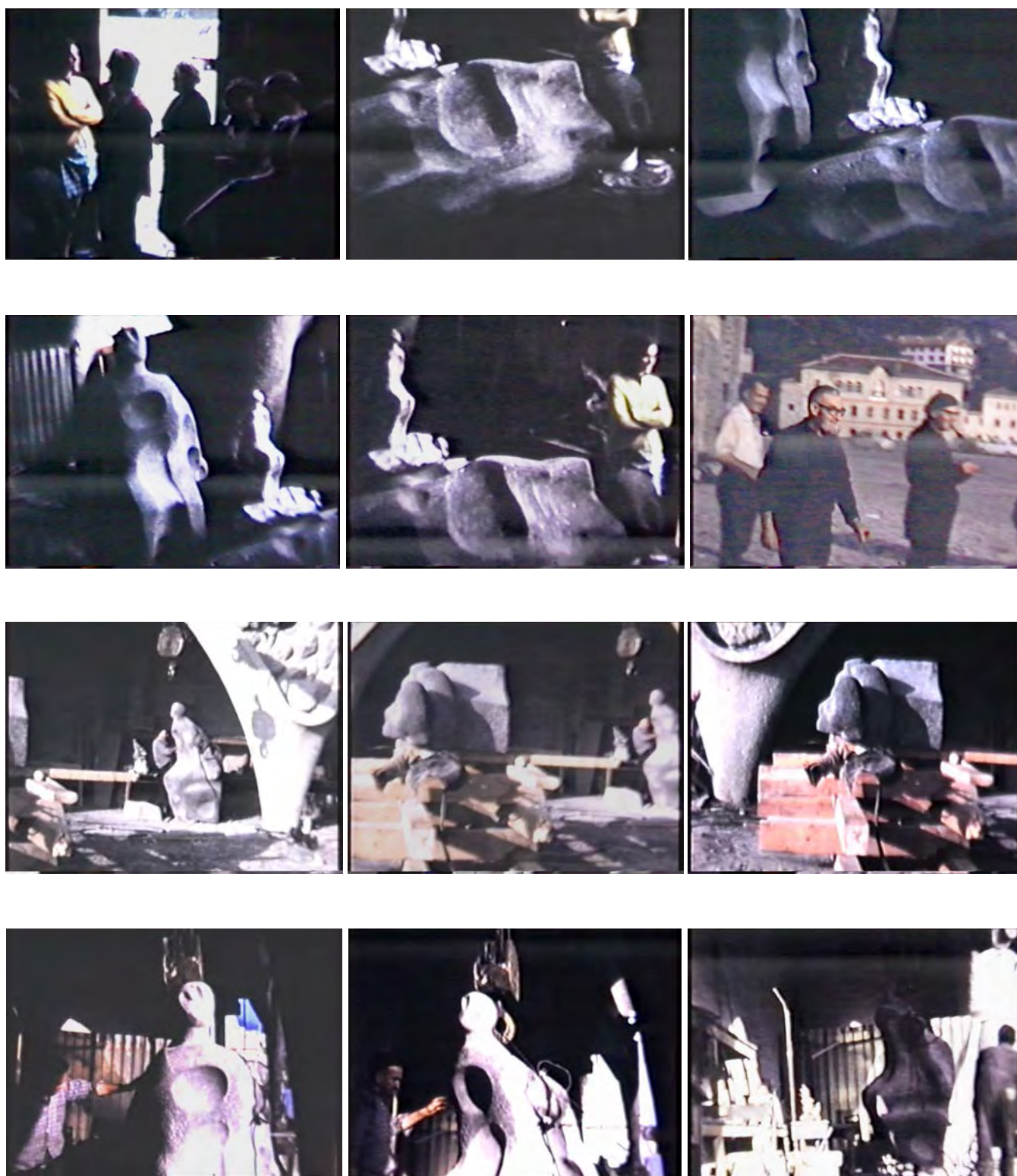
No hemos localizado ninguna imagen del proceso de talla de la Piedad, y tampoco queda recogido en los audiovisuales que hemos consultado. En esta imagen vemos los dos bloques de piedra en el taller donde han sido tallados y al escultor junto a ellos.

Octubre de 1969.



1 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.

La Piedad se instala el 21 de octubre de 1969, ese día Oteiza cumplió 61 años.



2 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



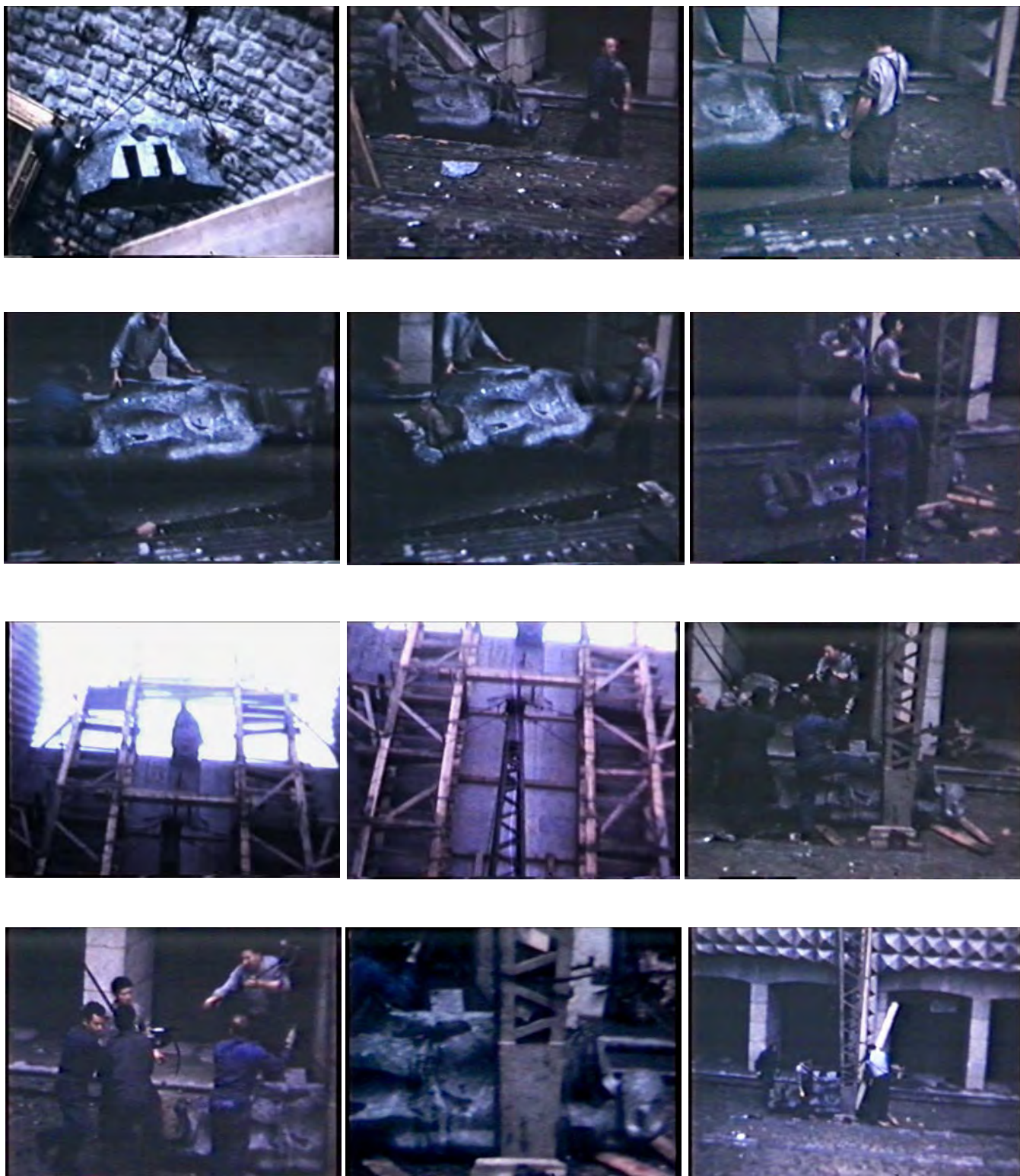
3 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



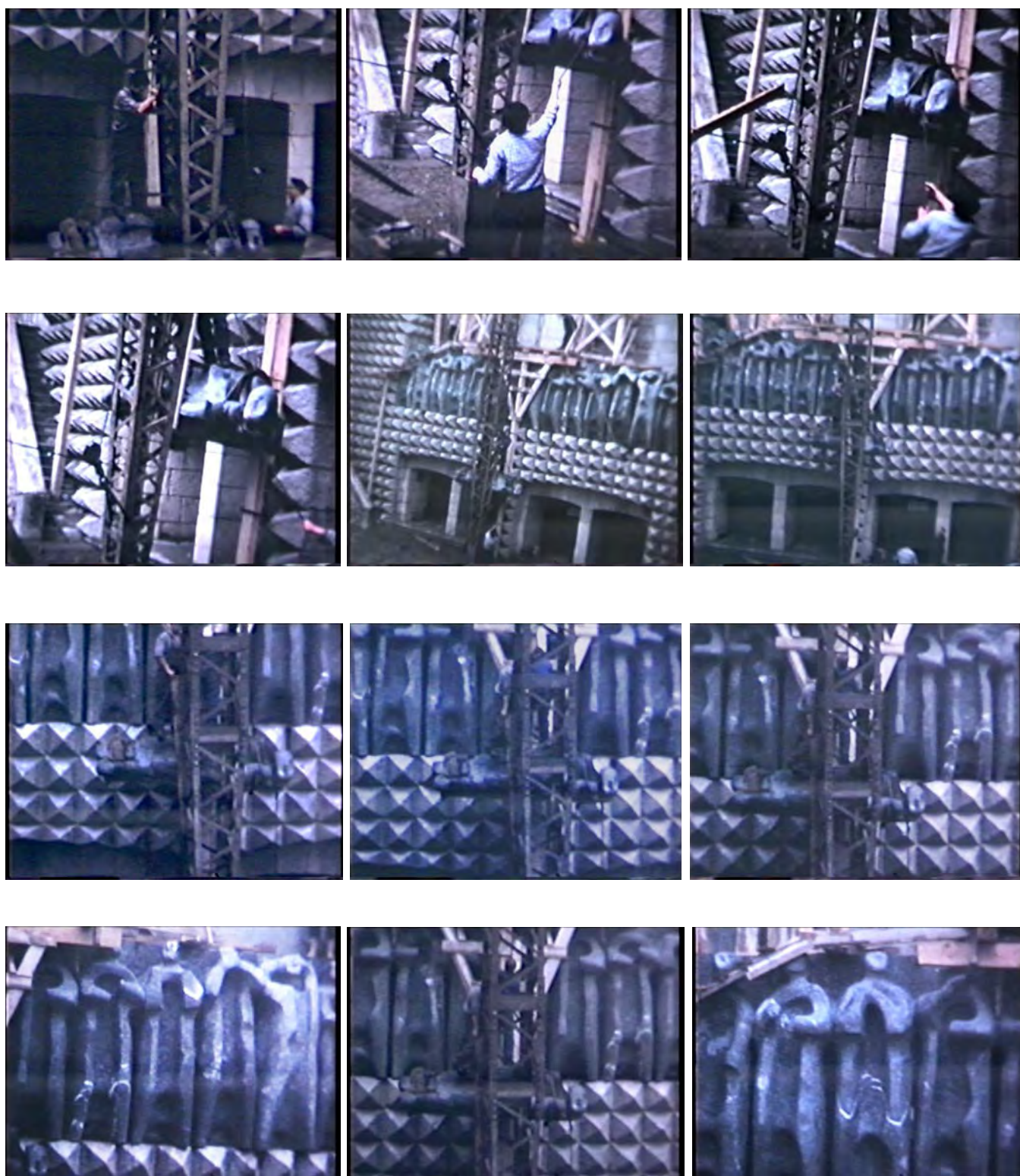
4 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



5 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



6 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



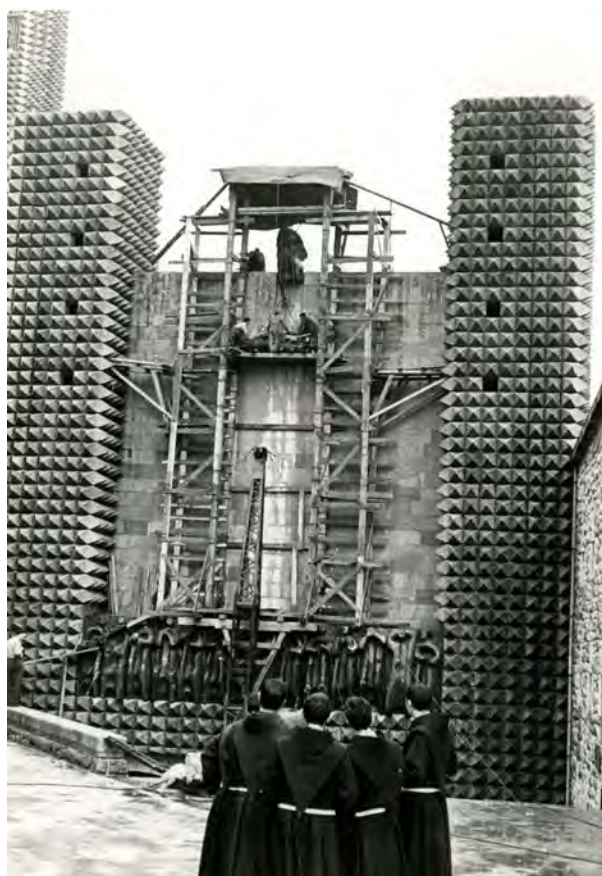
7 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



8 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



9 Capturas de un video grabado por Oteiza con cámara Super 8 en junio y julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FD-16367.



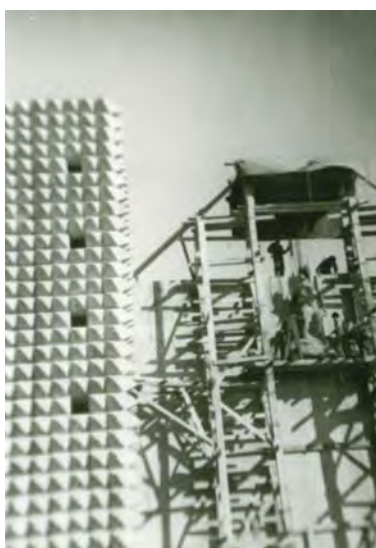
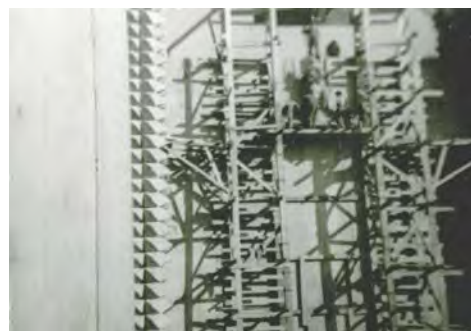
10	11
12	13
	14

- 10 Archivo Museo Oteiza FD 13337.
11 Archivo Museo Oteiza FD 13320.
12 Archivo Museo Oteiza FD 13398.
13 Archivo Museo Oteiza FD 13317.
14 Archivo Museo Oteiza FD 13427.

11,12

Los PP. franciscanos contemplan la instalación de la Piedad en lo alto de la fachada, el primero por la derecha es Iñaki Beristain.

En esta imagen se aprecia el conjunto de la fachada. Es importante recordar que después de la instalación del Friso de los apóstoles y en una fecha cercana a junio-julio de 1969 se cierran las cuatro ventanas de las torres, en las que originalmente se pensaba instalar seis campanas en cada torre. Finalmente se deja un hueco libre, correspondiente a una punta de diamante, cada cuatro puntas. Esta es la misma solución que ejecutaron los arquitectos en el campanil, pero en aquel caso se dejó un hueco libre cada cinco puntas de diamante.



15	16	17
18	19	20

15 Archivo Museo Oteiza FD 13448.

16 Archivo Museo Oteiza FD 13449.

17 Archivo Museo Oteiza FD 13436.

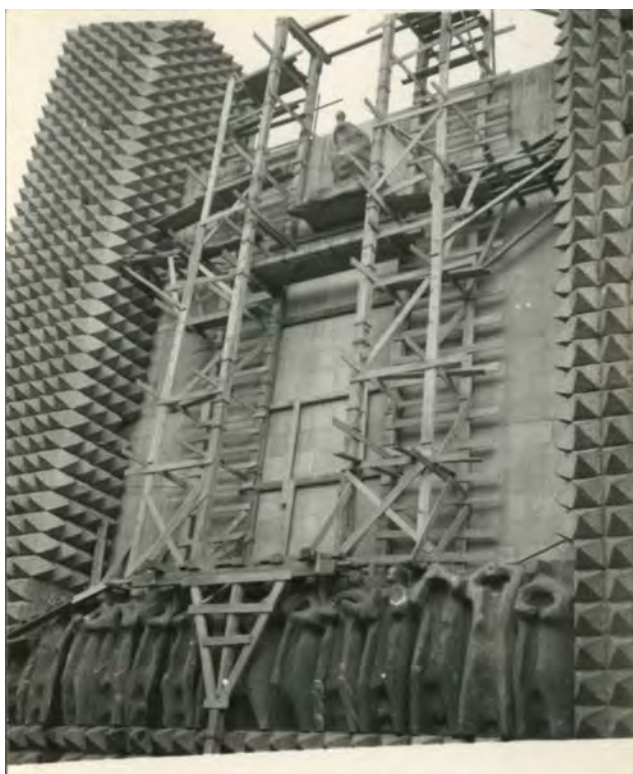
18 Archivo Museo Oteiza FD 13438 .

19 Archivo Museo Oteiza FD 13437.

20 Archivo Museo Oteiza FD 13442.

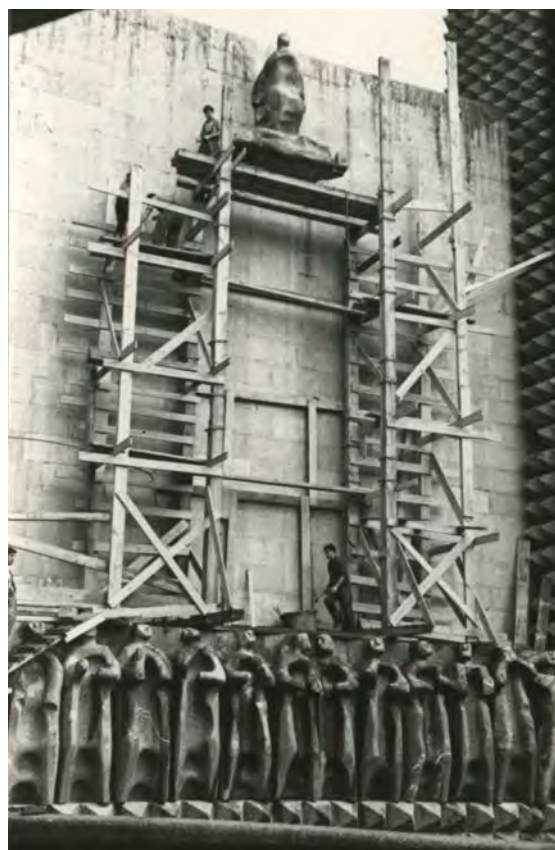


21	22	23	21 Archivo Museo Oteiza FD 2587.
24	25		22 Archivo Museo Oteiza FD 22009.
			23 Archivo Museo Oteiza FD 22016.
			24 Archivo Museo Oteiza FD 21678.
			25 Archivo Museo Oteiza FD 22011.



26	27
28	29
30	31

- 26 Archivo Museo Oteiza FD 21672.
27 Archivo Museo Oteiza FD 2589.
28 Archivo Museo Oteiza FD 21931.
29 Archivo Museo Oteiza FD 13227.
30 Archivo Museo Oteiza FD 221940.
31 Archivo Museo Oteiza FD 21664.



32 | 33
34

32 Archivo Museo Oteiza FD 21664.
33 Archivo Museo Oteiza FD 13430.
34 Archivo Museo Oteiza FD 21665.



35	36
37	38

- 35 Archivo Museo Oteiza FD 5839.
36 Archivo Museo Oteiza FD 5829.
37 Archivo Museo Oteiza FD 13400.
38 Archivo Museo Oteiza FD 3113.

- 35 Se fotografían frente a la fachada, de izquierda a derecha, la esposa del escultor, Itziar Carreño junto a una señora, su tía Joaquina Embil, y su hermana Carmen Oteiza.
- 37 Miembros de una comitiva que visitan Arantzazu acompañando al Alcalde de Oñati, Reyes Corcóstegui, se fotografían frente a la fachada. Jorge Oteiza se sitúa el cuarto por la izquierda. Señalar que a la izquierda de la imagen se observa la fachada del Colegio Seráfico. La fotografía está fechada por el reverso el 23 de octubre de 1969.



39	40
41	42

- 39 Archivo Museo Oteiza FD 2544.
40 Archivo Museo Oteiza FD 5857.
41 Archivo Museo Oteiza FD 22037.
42 Archivo Museo Oteiza FD 2535.



43
cultura
de la
Piedad
44
Hoy se ha terminado el trabajo de la colocación de las estatuas de los "apóstoles"
y de "La Piedad" en la fachada exterior de la Basílica, obra de Jorge Oteiza.
Ha durado un año el trabajo de moldear dichas estatuas, según ha oído
el Cronista, cada bloque actualmente pesa unos 4 toneladas, y las de "La
Piedad" unas cinco mil kilos cada estatua. Parte de los bloques de
piedra para apóstoles estaban ya arreglados o con moldes por el año
1954. Desde aquel año han sido muy discutidos estas esculturas por
su especial forma y lo son también al presente; pues unos a unos
les parecen bien, a otros les desagradan visiblemente esta forma. Y por lo
que el Cronista ha oído, estos últimos son en mayor nº. Otros les ven
con indiferencia. El tiempo lo dirá. Espérense, tienen razón. Véase esta Crónica,

El 21 de octubre de 1969 podemos leer en la Crónica del Santuario de Aránzazu, p. 451:
Esculturas de la fachada:

“Hoy se ha terminado el trabajo de la colocación de las estatuas de los “apóstoles” y de “La Piedad” en la fachada exterior de la Basílica, obra de Jorge Oteiza. Ha durado un año el trabajo de moldear dichas estatuas, según ha oído el Cronista, cada bloque actualmente pesa unas 4 toneladas, y las de “La Piedad” unos cinco mil kilos cada estatua. Parte de los bloques de piedra para apóstoles estaban ya arreglados o casi moldeados por el año 1954. Desde aquel año han sido muy discutidas estas esculturas por su especial forma, y lo son también al presente; pues mientras a unos les parece bien, a otros les desagrade vivamente esa forma. Y por lo que el Cronista ha oído, estos últimos son en mayor nº. Otros las miran con indiferencia. El tiempo lo dirá quiénes tienen razón”.

NOTAS

Las imágenes se han extraído del video “Colocación de los Apóstoles y la Piedad de Aránzazu”. Metraje: 40 minutos, realizado entre junio y octubre de 1969. Son grabaciones en cámara super-8 que han sido filmadas por Oteiza. Archivo Museo Oteiza FD-16367.

Las cinco primeras imágenes están extraídas del video citado, concretamente del corte, 00' 00" al 01' 45", y corresponden un proceso que debió realizarse entre junio y julio de 1969. El Friso de los apóstoles ya ha sido instalado, y están realizando determinados retoques y ajustes finales en algunas de las figuras. Se aprecia un andamio metálico, que asciende por el centro de la fachada y en el lugar que ocupará la Piedad se ha realizado un cajeadado para insertar las figuras. También se han modificado los anclajes metálicos, de la situación en que quedaron en la fachada en 1955 cuando se apreciaban 5 varillas metálicas, a la actual, en la que aparecen tres pernos metálicos.

Virgen y el Cristo se tallan en dos bloques de piedra de Markina separados. No se han localizado fotografías de los procesos de traslado y ascenso de las esculturas a la fachada, pero se han capturado imágenes del video citado, del 01' 45" al 40' 00" que dejan testimonio de estas acciones, y que comentamos a continuación:

Un grupo de mujeres contempla en el cobertizo de madera la Piedad en piedra ya tallada junto al modelo en yeso que ha servido a los canteros para la toma de medidas.

Los trabajos comienzan al amanecer, y al ser el escultor el autor del video, solo aparece en este momento de la grabación.

El conjunto de la Piedad se ha tallado en el mismo taller donde se esculpieron los apóstoles. El video muestra la zona exterior del cobertizo de madera, y se localizan los arcos cercanos al lugar donde han sido talladas ambas figuras. Los dos bloques; Virgen y Cristo están separados y apoyados en el suelo sobre listones de madera. Junto a la Virgen vemos el modelo en yeso que ha servido para su talla en piedra.

Ambas figuras se encinchan y se protegen las sujeciones con gomas y telas para evitar marcas en la escultura.

Se eleva sobre la grúa el Cristo en posición horizontal, y después la virgen en posición vertical, y ambas se ensamblan sobre la grúa móvil.

En este momento de la grabación vemos a Antonio Oteiza junto a la Piedad y las dos figuras que forman el conjunto escultórico ensambladas.

En la fachada los colaboradores esperan y ultiman detalles en el andamio de madera que han instalado.

En las siguientes imágenes, la Virgen está apoyada en el suelo sobre unos listones de madera, y es contemplada por unos religiosos.

Se eleva primero la imagen de la Virgen, quedando sujeta en la parte superior mediante el cabrestante y dos poleas. Desciende unos 25 cm. dentro del cajeadado donde debe ser instalada.

A continuación la grúa móvil desplaza la figura de Cristo hasta el petril. Desde este punto desciende hasta el suelo de acceso a la Basílica, y esta toma cenital nos permite observar que la figura de Cristo presenta dos huecos para su ensamblaje con la figura de la Virgen.

Mediante las cinchas y ayudados por la grúa, desplazan la figura de Cristo horizontalmente hasta el punto central de la fachada, donde comienza a ser elevado. Los colaboradores se encargan de tensar ciertos cables para que no se desvíe de su trayectoria, y dos personas acompañan el ascenso de la escultura encaramados a ella interponiendo listones de madera entre la figura y el poste fijo.

Mientras la escultura de Cristo asciende, Oteiza graba con detalle a los Apóstoles.

La siguiente imagen muestra tres franciscanos que se alejan en la niebla, y a continuación Itziar que lleva en brazos el modelo en yeso de la Piedad para resguardarlo de la tormenta que, al parecer, se desencadenó a continuación.

En las siguientes imágenes la parte alta del andamio, aparece cubierta por una lona que protege a ambas esculturas y a los trabajadores, el Cristo ya está situado en su ubicación, pero de momento, apoyado sobre un tablón de madera.

La filmación continúa unos minutos, en los que el escultor graba la fachada con ambas esculturas pero todavía no están en su ubicación definitiva.

En la grabación, tras un corte, aparece la fachada terminada, sin andamios y en un día soleado, produciendo en la estatuaría contrastes lumínicos y sombras que realzan la masa escultórica. Por último, gira la cámara 360 grados, dejando testimonio del espacio que rodea la fachada.

- | | |
|-------|---|
| 11,12 | (Adjunta a la imagen). |
| 12-14 | En esta sucesión de imágenes contemplamos la figura de Cristo, situado ya en su ubicación definitiva pero todavía soportado por la polea y apoyado en un tablón. La figura se ancla mediante dos pernos dispuestos en el muro y se completa con cemento el hueco entre el vástago y la piedra. |
| 15 | Del mismo modo, la imagen de la Virgen que aparece encinchada y sujeta verticalmente a las poleas se inserta en un perno metálico. |
| 16 | Aspecto del andamiaje desde la parte superior del mismo. |
| 17-19 | Ambas piezas se ensamblan y ajustan con ayuda del sistema de poleas y cables de acero que sustentan su peso. |
| 20 | La grúa pluma ha finalizado su trabajo, mientras apreciamos al fondo la fachada con el andamio y el sistema de cables y poleas en la parte superior de la fachada. |
| 21 | Oteiza sentado en el alféizar de una ventana del Colegio Seráfico; edificio próximo a la torre izquierda de la fachada que podemos apreciar en la fotografía 37. |
| 22-24 | Imágenes tomadas desde el Colegio Seráfico, en las que vemos el modelo en yeso de la Piedad a escala 1:4,3 en primer plano y se divisa la instalación de la Piedad en la fachada. |
| 25 | En las dos imágenes anteriores y en ésta vemos que ya ha sido retirado el sistema de poleas con cables de acero y el poste fijo del cabrestante que sirvió para elevar las esculturas. Todavía se mantienen delante de la Piedad los tabloncillos horizontales sobre los que se han situado los trabajadores. |

Hay que indicar en este punto que algunas de las imágenes que veremos a continuación están selladas por el reverso el 23 de octubre de 1969, desconocemos si la fotografía se hizo ese día,

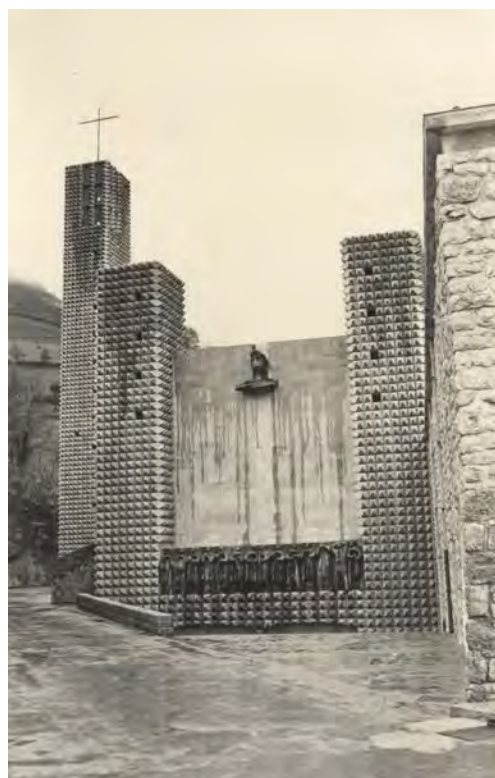
o quizá este tomada en un día anterior y se reveló ese día. Aunque no tenemos otros datos para contrastarlo, posiblemente la Piedad quedó instalada el 21 de octubre, y en los días siguientes se realizarían otras tareas hasta finalizar la instalación.

Tras la ubicación de ambas figuras, parte del cajeado que se había practicado en el muro para insertar el conjunto quedaba visible. Se cierra con piedra de Lastur y en las fotografías de la fachada concluida, se aprecia una tonalidad más clara en las piedras nuevas que se incorporan detrás de la figura de la Virgen.

En este momento, se selló con cemento la junta entre ambas esculturas y el encuentro de las figuras con el muro, para evitar filtraciones y unir las visualmente con la pared.

- 26,27 En esta sucesión de imágenes ya se han retirado los tablones que estaban frente a la Piedad, lo que nos permite ver su imagen con cierta claridad, aunque todavía con los andamios a su alrededor.
- 28,29 De nuevo, dos imágenes tomadas desde una ventana del Colegio Seráfico con el modelo de yeso en primer plano.
- 30-34 Los trabajadores van desmontando el andamio y retirando los puntales de madera que lo anclaban a las torres de la fachada. La imagen nº 32 y otra imagen conservada en el archivo muy similar a la nº 33 están selladas por el reverso con la fecha 23 de octubre de 1969.
- 35 (Adjunta a la imagen).
- 36 Jorge Oteiza se fotografía frente a la fachada junto a una persona que no hemos podido identificar.
- 37 (Adjunta a la imagen).
- 38 Algunos miembros de la comitiva saludan al escultor.
- 39-41 De nuevo, desde una ventana del Colegio Seráfico contemplamos la fachada sin andamios y la Piedad en lo alto del muro.
- 42 (Adjunta a la imagen).
- 43 Oteiza se fotografía apoyado en las puntas de diamante.
- 44 (Adjunta a la imagen).





2	3
4	5

2 Archivo Museo Oteiza FD 13230.

3 Archivo Museo Oteiza FD 5921.

4 Archivo Museo Oteiza FD 21930.

5 Archivo Museo Oteiza FD 21958.



6	7	
8	9	10
11		

- 6 Archivo Museo Oteiza FD 21983.
 7 Archivo Museo Oteiza FD 21983.
 8 Archivo Museo Oteiza FD 21978.
 9 Archivo Museo Oteiza FD 21982.
 10 Archivo Museo Oteiza FD 21984.
 11 Archivo Museo Oteiza FD 21979.

6,7,8

Se aprecia cómo se insertan ambas figuras, y especialmente el Cristo en las losas de piedra. En estas imágenes observamos el cambio de tonalidad que presenta la piedra nueva que se instaló en el muro inmediatamente detrás de la Virgen; en las losas que se habían retirado para encastrar ambas figuras.



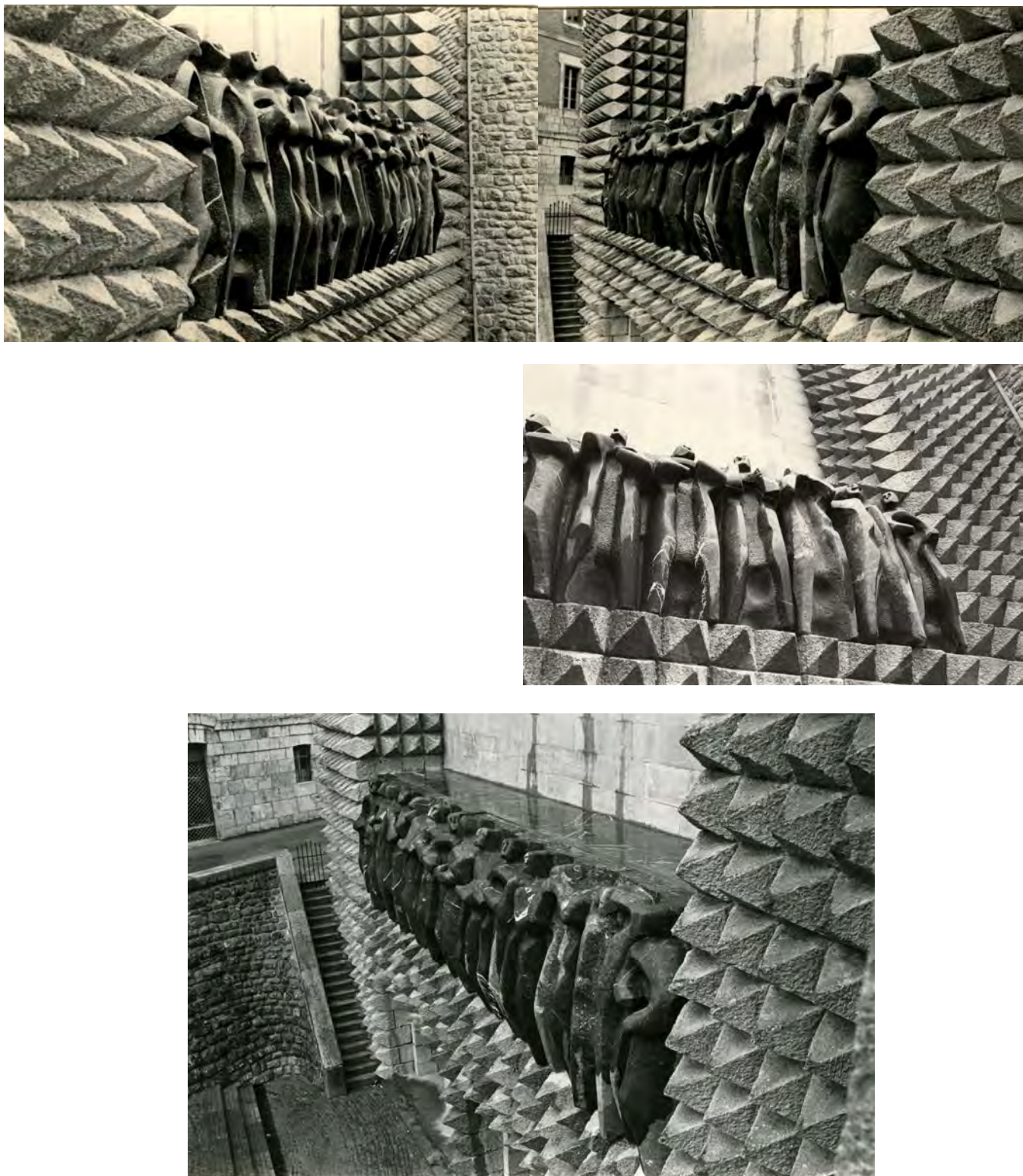
12	13	14
15		

- 12 Archivo Museo Oteiza FD 5855.
 13 Archivo Museo Oteiza FD 21487.
 14 Archivo Museo Oteiza FD 5923.
 15 Archivo Museo Oteiza FD 21472.



16	17	18
19	20	

- 16 Archivo Museo Oteiza FD 13327.
 17 Archivo Museo Oteiza FD 5925.
 18 Archivo Museo Oteiza FD 5924.
 19 Archivo Museo Oteiza FD 5927.
 20 Archivo Museo Oteiza FD 5931.



21	22
	23
24	

- 21 Archivo Museo Oteiza FD 21484.
- 22 Archivo Museo Oteiza FD 21483.
- 23 Archivo Museo Oteiza FD 5931.
- 24 Archivo Museo Oteiza FD 13311.

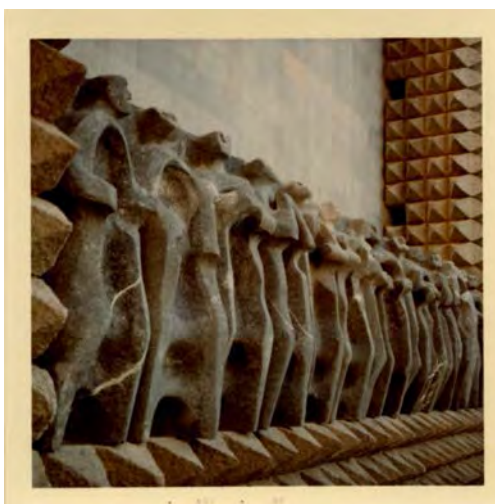
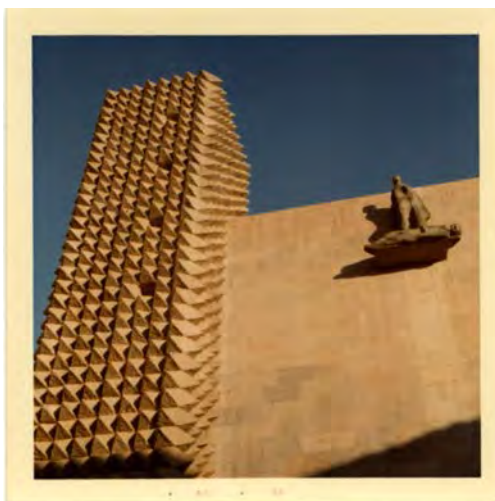


25	26
27	28

25 Archivo Museo Oteiza FD 21502.
 26 Archivo Museo Oteiza FD 6306.
 27 Archivo Museo Oteiza FD 21505.
 28 Archivo Museo Oteiza FD 5859.



29	30	31	29 Archivo Museo Oteiza FD 5874.
32	33	34	30 Archivo Museo Oteiza FD 5907.
35			31 Archivo Museo Oteiza FD 5860.
			32 Archivo Museo Oteiza FD 5908.
			33 Archivo Museo Oteiza FD 5868.
			34 Archivo Museo Oteiza FD 5869.
			35 Archivo Museo Oteiza FD 5905.



36	37	36 Archivo Museo Oteiza FD 22003.
38	39	37 Archivo Museo Oteiza FD 22005.
		38 Archivo Museo Oteiza FD 21686.
40		39 Archivo Museo Oteiza FD 5816.
		40 Archivo Museo Oteiza FD 21685.

NOTAS

Para dar cuenta del conjunto de la estatuaria recién instalado, así como de la talla y acabados tal y como los ideó el escultor, las fotos que aparecen en esta narración están realizadas en una fecha cercana a la instalación; entre octubre y noviembre de 1969.

- 1,2,3 Fachada completa en tres momentos diferentes. La imagen nº 3 está fechada el 19 de noviembre de 1969.
- 4,5 Imágenes de detalle de la Piedad que nos permiten ver el acabado de la talla, con un abujardado más fino para las partes externas de la escultura y con una textura más rugosa, que crea una sensación matizada de la piedra, para las partes internas.
- 6,7,8 (Adjunta a la imagen).
- 9,10 La iluminación se revela como un agente esencial que acusa la potente masa escultórica y pone de manifiesto unas concavidades que en palabras del escultor, activan el espacio y reclaman aquello que no tienen, lo que les falta.
- 11,12 Sucesión de imágenes de la fachada en un día lluvioso, en este grupo, las fotografías FD-21487, FD-5923, FD-5925, FD-5924, FD-5808, FD-5927, FD-5931, FD-21480, 21483, FD-21484, FD-21502 y FD-21505 están fechadas por el reverso el 19 de noviembre de 1969.
La escorrentía de la lluvia sobre el muro vacío acusan el dramatismo del conjunto de la estatuaria, a la vez que crean un nexo entre la Piedad y el Apostolario.
- 13,14,15,16,17 Imágenes de la Piedad con la piedra mojada parcialmente, lo que pone de manifiesto los distintos acabados de la talla. En todas las tomas se aprecia la fuerte separación e inclinación que se produce entre la espalda de la Virgen y el muro, al mismo tiempo que se acentúa la sensación escultórica de elevación que quiso plasmar el escultor al situarla en lo alto del muro, de tal modo que sobresale parcialmente por encima de la línea superior del paramento.
- 18,19,20,21,22
23,24,25 Imágenes del Friso de los Apóstoles donde no sólo se aprecian los distintos acabados que presenta la talla en piedra, sino lo difícil que tuvo que ser para el escultor encontrar el equilibrio de ese acabado teniendo en cuenta que está rodeado en tres de sus lados por la talla rústica de las torres y en la parte superior por la continuidad de las losas del muro.
Visto de perfil, y especialmente cuando no logramos ver la cabeza de los Apóstoles, el Friso se unifica y se convierte en una abstracción, en una sucesión de huecos y materia que se articula en el espacio, creando la sensación, como escribe el propio Oteiza, de que es uno sólo el que parece moverse en el espacio.
- 24 Interesante vista cenital del Friso, con la cubierta de piedra que cierra el pasadizo que se forma entre el muro, el Friso y ambas torres. Es importante recordar que ya desde el anteproyecto, la situación del Friso era ésta; al borde de las puntas de diamante y alejado del muro el ancho de las torres – tienen 2 metros de fondo-.
- 26,27,28,29,30
31,32,33,34,35 Sucesión de imágenes tomadas con el sol muy bajo y rasante, que acusa el volumen escultórico, acentúa los contornos, así como las sombras que arroja la estatuaria, la propia arquitectura y el edificio del convento.
- 36,37,38,39,40 Las fotografías en color están fechadas por el anverso en noviembre de 1969. Aunque el color de la fotografía pueda estar ligeramente desvirtuado, este sería el aspecto que presentaba la

fachada cuando se instaló la estatuaria. Como indica Oteiza, todo en la fachada es piedra, y como sabemos, se emplean dos tipologías distintas. La arquitectura es de piedra de Lastur, una caliza de color rosado que da calidez al conjunto, la estatuaria de caliza de Markina, de color negro con vetas blancas. Diferentes condicionantes, desde la propia situación de la estatuaria en la fachada, que hace que las esculturas queden muy expuestas a los agentes de alteración, a unas condiciones climáticas extremas, han hecho que se unifique el color de ambas tipologías pétreas, y que los acabados que tanto los arquitectos como el escultor idearon, se hallan suavizado en el transcurso del tiempo.

TOMO III
ANEXO DE PRENSA Y
CRÓNICA DE ARANTZAZU

OTEIZA Y LA ESTATUARIA DE ARANTZAZU, 1950-1969

Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna

TESIS DOCTORAL 2015

M^a ELENA MARTÍN MARTÍN

Directores

Dr. Carlos Pereira Prado

Dra. M^a Pilar de Luxan Gómez del Campillo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO: PINTURA-RESTAURACIÓN. PROGRAMA: PLÁSTICA, TÉCNICA Y CONCEPTO

TOMO III
ANEXO DE PRENSA Y CRÓNICA
DE ARANTZAZU

PRESENTACIÓN

Este anexo incluye la recopilación de artículos publicados en prensa y revistas que reflejan los acontecimientos que afectaron al proyecto de Arantzazu, en general, y a la intervención escultórica de Oteiza, en particular. Esta información discurre en paralelo a la Crónica del Santuario de Arantzazu, visualizando el contenido de ambas fuentes en dos columnas ordenadas cronológicamente. El conjunto nos sitúa en el contexto histórico y aporta a la investigación una particular cronología del proyecto de Oteiza en Arantzazu. La investigación se ha centrado en el intervalo temporal 1950-1969, pero en el anexo convenía ampliarlo a 1949-1970 para constatar ciertos datos previos al proyecto y recoger lo publicado en los medios tras la instalación de la obra de Oteiza en octubre de 1969.

PRENSA Y REVISTAS

Las noticias y opiniones en torno a la Nueva Basílica de Arantzazu se suceden prácticamente desde el inicio, con el fallo del concurso arquitectónico. El resto de acontecimientos, desde que se puso la primera piedra en 1950, hasta que Oteiza instala su estatuaría en la fachada en 1969, tuvieron un reflejo en los medios de comunicación. En el año 1962, la prensa fue clave para que se reactivase el proyecto escultórico de Oteiza, tanto, que en la Tesis se analiza específicamente la influencia de artículos como “Apóstoles en la cuneta” o “El Martirio de los apóstoles de Oteiza”. La mayoría de las noticias salen a la luz en tres periódicos guipuzcoanos: La Voz de España, El Diario Vasco y Unidad. También se han recopilado artículos publicados en diversas revistas; desde Ecclesia hasta Forma Nueva. En la investigación es fundamental la Revista Aránzazu, que comenzó a publicarse el 15 de mayo de 1921 bajo la dirección de los PP. franciscanos de Cantabria y fue dirigida por el P. Pedro de Anasagasti, desde 1966 hasta 1975.

Jorge Oteiza conservó en su archivo algunos artículos y recortes de prensa que actualmente están catalogados en el *Fondo Hemeroteca* del Archivo Museo Oteiza. En estos casos, hemos citado la referencia del artículo añadiendo al final Archivo Museo Oteiza FH_ número de catalogación.

CRÓNICA DE ARANTZAZU

Las crónicas que actualmente se conservan en el Santuario de Arantzazu comienzan en mayo de 1916. En la actualidad, se continúa realizando una crónica diaria manuscrita en la que se reflejan los actos litúrgicos, acontecimientos, visitas, o cualquier otra cuestión que el cronista considera de interés. Desde 1947 y hasta 1973, el cronista es el P. José Antonio Amundarain, por tanto, todas las anotaciones que se recogen en esta investigación han sido escritas por él. En esta crónica hemos recogido los acontecimientos que afectan a nuestro trabajo de investigación y especialmente los apuntes relacionados con Jorge Oteiza.

La autora ha añadido a esta crónica algunos datos de carácter histórico o artístico, que se muestran entre corchetes.

1949

[El P. Pablo Lete es elegido Ministro provincial el 12 de agosto de 1949. La anterior Iglesia no disponía de capacidad para acoger al número de fieles que visitaban a la Virgen de Arantzazu, nombrada Patrona de Gipuzkoa el 23 de enero de 1918. El Gobernador Civil de Gipuzkoa, Barón de Benasque, está dispuesto a apoyar institucional y económicamente el proyecto de ampliación de la Iglesia, convocando una reunión para el 13 de diciembre de 1949 en la que queda constituida la *Comisión pro nueva Basílica de Arantzazu*].

-13 de diciembre de 1949. Crónica del Santuario de Arantzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 157.

“ Lista de obras de la ampliación de la Basílica de Arantzazu

Importante-- El día 13 del actual se reunieron en San Sebastián para tratar de las obras de ampliación de la Basílica los siguientes personajes: gobernador civil, Presidente de la Diputación, Alcaldes de San Sebastián, Irún, Azpeitia, Azcoitia, Vergara, Tolosa, Oñate y Mondragón, los Srs. D. Patricio Echeverría, D. Carlos Louza, D. José Beñarán, D. Ricardo Oreja, D. Pedro José Frestarza, el M. R. P. Provincial y el P. Guardián del Santuario; y queda constituida una junta de todos ellos a excepción del Sr. Gobernador Civil”.

1950

[Las bases del concurso de anteproyectos se publican el 13 de abril, y el plazo para la entrega finaliza el 8 de agosto].

-20 de agosto de 1950. Crónica del Santuario de Arantzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 171.

“Nueva Basílica

Hoy ha publicado la prensa el haberse adjudicado el 1er premio de 50.000 ptas. a los Sres. arquitectos de Madrid Sres. S. Oiza y Laorga para la nueva Basílica de Arantzazu en el concurso de anteproyectos abierto hace tres meses”.

-31 de agosto de 1950. Crónica del Santuario de Arantzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 171.

“Viene el P. Provincial para hablar con los arquitectos Sáenz Oiza y Laorga que sacaron el primer premio entre los 14 presentados para la nueva Basílica”.

-8 de septiembre de 1950. Crónica del Santuario de Arantzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 172.

“Viene el nuevo Obispo

Al atardecer llega por 1era vez al Santuario el nuevo Obispo de San Sebastián, Excmo. Sr. D. Jaime Font y Andreu. He recibido con palio conforme lo prescribe el Ritual. Viene acompañado de su hermano y del Sr. Secretario de Cámara”.

1950

“La nueva basílica de Ntra. Señora de Arantzazu. Ha sido premiado el anteproyecto de los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 20 de agosto de 1950. p. 4.

ANASAGASTI, Pedro de, “De la primera piedra a la última. Historia de unas ruinas que resucitan”, 9 de septiembre de 1950. Archivo Museo Oteiza FH-307.

“Con gran brillantez se celebró en Arantzazu, la festividad de la Santa Patrona de Guipúzcoa. Asistió el Nuncio de Su Santidad y los obispos de San Sebastián y Santander. Colocación de la primera piedra del Santuario de Arantzazu” y “Salutación del Prelado” (Jaime Font y Andreu, Obispo de San Sebastián), *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 9 de septiembre de 1950.

ANASAGASTI, Pedro de, “En torno a la nueva basílica de Arantzazu. Los arquitectos premiados nos hablan de su proyecto”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 23 de septiembre de 1950. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-1.

H. de G., “Desorientación arquitectónica”. *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 23 de septiembre de 1950. Archivo Arantzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-2.

“Arantzazuko ama birgina: proyectos premiados para la nueva basílica”, 10 de noviembre de 1950.

-9 de septiembre de 1950. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 172 .

“Colocación de la 1era piedra de la nueva Basílica
Festividad de Nuestra Señora de Aránzazu. Colocación
de la 1ª piedra

Sobre los cultos acostumbrados en esta solemnísimas festividad de nuestra excelsa Patrona. Podemos añadir a lo enunciado otros años lo siguiente: que además del Sr. Obispo de la Diócesis de San Sebastián, han asistido el Sr. Nuncio de Su Santidad, Monseñor Cicognani y el Sr. Obispo de Santander, Don Eguino y que a continuación de la Misa Pontifical que celebró el Obispo de la Diócesis, tuvo lugar la Bendición y colocación de la 1ª piedra de la nueva Basílica, que se proyecta levantar en honor de nuestra Patrona.

Asimismo tomaron parte en echar la simbólica paletada de cemento las autoridades, los arquitectos de la nueva Basílica, Sres. Sáenz de Oíza y Laorga, superiores de la orden, etc, etc”.

-1 de noviembre de 1950. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 178.

“Definición del Dogma de la Asunción

Hoy ha sido un día de grandes y vivísimas emociones con motivo de la solemne proclamación del Dogma de la Asunción corporal de la Santísima Virgen a los cielos. En este Santuario mariano hemos querido celebrar con la mayor solemnidad, tan extraordinario y Santísimo acontecimiento”.

1951

-15 de abril de 1951. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 183.

“A los hermanos Uriarte las Obras de la nueva Basílica

Han sido adjudicadas a los hermanos Uriarte de Araoz las obras de la nueva Basílica de Aránzazu. Hoy ha aparecido en la prensa de San Sebastián una carta del M. R. P. Provincial invitando al pueblo a contribuir con sus donativos a la construcción de dicha Basílica; según dicha carta, se calcula que costarán las obras cerca de quince millones de pesetas. Funciona desde hace bastante tiempo una “Junta pro Basílica”, que, según se consignó en el folio 157 (31 de diciembre de 1949) la componen dieciséis personas”.

-23 de abril de 1951. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 184.

“Obras Nueva Basílica

Hoy han comenzado los trabajos preparatorios y previos para las obras de la nueva Basílica, cuya 1ª piedra se colocó el día 9 de septiembre del año pasado (véase arriba la crónica)”.

-10 de junio de 1951. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre 1947 - diciembre 1951), p. 186.

“Firma del contrato de las obras “Nueva Basílica”

Viene el P. provincial, los arquitectos y los contratistas para la firma del contrato de las obras de la Nueva Basílica”.

MIGUEL, Carlos de (Dir.), “Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa”, *Revista Nacional de Arquitectura* nº 107. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, Noviembre 1950, pp. 467-476.

LETE, Fr. Pablo de, “Llamamiento a todos los vascos por la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, pp. 281-282.

ARTECHE, José de, “Petición para Aránzazu, centro de religiosidad vascongada”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, p. 283.

“Concurso de arquitectos para la nueva basílica”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, pp. 284-285.

ANASAGASTI, Pedro de, “Cómo va a ser la nueva basílica. Los arquitectos premiados nos hablan de su proyecto”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, pp. 296-297. También publicado en el diario *La Voz de España*, 25 de septiembre de 1950.

1951

LETE, Fr. Pablo de, “La nueva basílica de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 326, 1951, pp. 148-149.

CONSTANTINI, Celso, “Arte sagrado que deforma. No parece admisible que para avanzar haya que volver a las pinturas rupestres. ¿Qué dicen los intelectuales españoles sobre el problema arte nuevo, arte religioso?”, *El Correo Literario*, Madrid, 15 de junio de 1951.

OTEIZA, Jorge de, “El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo”, *El Correo Literario*, n.31, Madrid, 1 de septiembre de 1951, p.7.

“Asignación a Jorge de Oteiza de la estatuaría para la nueva basílica de Ntra. Sra. De Aránzazu”, 26 de septiembre de 1951. Archivo Museo Oteiza FH_2934.

“Escultura moderna para Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951. Archivo Museo Oteiza FH_387 y FH_3825.

CLAVERÍA, Alberto, “El escultor de la basílica: un revolucionario concepto de la estatuaría para Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1951, p. 8.

“Miscelánea: de Oñate a Aránzazu un borrascoso día de noviembre.- ¡He aquí la esbelta figura del Padre Superior?...- Un ofrecimiento a la Virgen de Aránzazu.-¿Por qué una nueva Basílica?- Premio

[El 30 de julio y acompañando a los bocetos en yeso que realiza para su selección como escultor, Oteiza escribe el primer texto relacionado con Arantzazu: *Idea de la Escultura de la Nueva Basílica de Aránzazu*].

[El 19 de septiembre los arquitectos escriben a los PP. franciscanos proponiendo a Oteiza como escultor para la Basílica].

1952

-14 de mayo de 1952. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 11.

“Por estos días están abriendo los cimientos de la fachada de la Basílica. Han comenzado hoy a levantar las paredes de las capillas laterales [...]”.

[El 21 de junio se convoca el concurso para la decoración pictórica de la Basílica]

-14 de septiembre de 1952. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 33.

“Realiza una corta visita al santuario el Excmo. Sr. Dr. D. Lorenzo Bereciartua, obispo auxiliar de Zaragoza”.

[El 22 de noviembre se realiza el fallo del concurso de la decoración pictórica de la Basílica, que había sido convocado el 21 de junio. A Carlos Pascual de Lara le encomiendan las pinturas murales del ábside y a Néstor Basterretxea las pinturas de la cripta. Al P. Xavier Álvarez de Eulate deciden encargarle las vidrieras, y a Agustín Ibarrola, los murales del pórtico].

-6 de diciembre de 1952. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 47-48.

“Fallece M. R. P. Fr. Pablo de Lete y su secretario provincial José Lizarralde

Por tratarse del santuario y de su crónica, vamos a recordar aquí lo más saliente de la actuación del finado Padre en relación con el santuario. Permítasenos primero unas breves notas biográficas [...]”.

“Basílica: Después de vencer todas las dificultades, celebrar el concurso de anteproyectos, y hechos o cumplidos los demás requisitos, el 9 de septiembre de 1950, se colocó la primera piedra, vinieron los primeros obreros en el mes de abril de 1951 y una vez levantado el barracón para los mismos y preparadas otras dependencias, comenzaron las obras (véase más arriba la crónica y la Revista Aránzazu). Al presente están ya levantadas las paredes laterales

nacional de Arquitectura.- Dieciséis millones de pesetas.- La Diputación de Guipúzcoa da el ejemplo al fervoroso pueblo guipuzcoano.- El primer millón para la Basílica.- ¿Cómo responderá Oñate?... «El Ángel del Señor anunció a María»...”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de noviembre de 1951, p.7. Archivo Aránzazu Prensa Libro XLVII, n. 1.

CLAVERIA, Alberto, “Diálogos donostiarros: En dos años se construirá la Basílica de Aránzazu. Los franciscanos visitarán, una por una, a todas las familias guipuzcoanas”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 1951, p. 8. Archivo Aránzazu Prensa Libro XLVII, n. 1-5. Archivo Museo Oteiza FH_61.

OTEIZA, Jorge, “La investigación abstracta en la escultura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 120, diciembre de 1951. pp. 29-31

1952

OTEIZA, Jorge, “Renovación de la estructura en el arte actual”, *Revista de Lecároz*, n. 1, enero de 1952. pp. 38-42

[Obras de Arantzazu y plano de la nueva basílica de Aránzazu], *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 324, enero 1952, pp. 21-23.

CASTRO, José María, “Avanza con firme impulso la construcción de la nueva Basílica de Aránzazu. Se ha terminado la obra de derribo. Los muros y las torres del futuro templo tienen ya varios metros. Trabajan en las obras un centenar de obreros. Con el buen tiempo, el ritmo de las obras se ha acelerado notablemente”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 15 de mayo de 1952.

CASTRO, José María, “Como la basílica, también la carretera de Aránzazu, ha tenido que ser ampliada. Se han encontrado cuatro capillas del templo primitivo.- Las nuevas obras estarán terminadas para el otoño del año próximo”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 16 de mayo de 1952.

CASTRO, José María, “Se necesitan 16.000.000 para la Basílica de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17 de mayo de 1952.

CASTRO, José María, “El Aránzazu futuro puede contribuir mucho al prestigio de Guipúzcoa. Es un centro principal de espiritualidad, muy apto para la formación religiosa e intelectual de individuos y multitudes”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 18 de mayo de 1952.

MENDIA, A., “Qué dice la nueva basílica de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 255-257.

LETE, Fr. Pablo de, “Carta del M. R. R. Provincial a los devotos de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, p. 258.

correspondientes a la parte central, al menos desde la fachada hasta el crucero, y los del crucero lo están también del mismo modo; y está casi terminado el trabajo de cubrir con placas de cemento (vigas de hormigón) toda la Basílica, excepción hecha de la parte del crucero y ábside y presbiterio de la misma. Para suplir a las celdas derribadas por causa de las obras, se ha levantado 16 en el claustro bajo y 8 sobre la terraza de la casa de Ejercicios. También las tres torres están ya levantadas a una notable altura”.

-23 de junio de 1952. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 72.

“Desde hace unos días se encuentra en Aránzazu D. Jorge Oteiza, encargado de las esculturas de la portada de la nueva Basílica”.

BASARRI, Eizmenditar I, “Arantzazu Dala-ta”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, p. 260.

IAGUN, Ama, “Arantzazuko eliz berria”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 261-264.

ARANGUREN, Aita, “Gipuzkoako seme-alabai”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, p. 265.

FERNAN, G., “Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 266-269. [El texto manuscrito es de Oteiza].

“Crónica de la obra. El cronista. 12 de agosto de 1952”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 270-272.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, “Basílica de Arantzazu. Mito y secreto”, *Revista Historia y Política*, n. 15, 2006, pp. 147-170. Incluye la traducción del artículo: “Preparativos vascos para la batalla”, *Time*, 22 de septiembre de 1952, pp. 169-170.

“Arte. Conferencias de arte”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de octubre de 1952, p. 5.

“Arte. Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 3 de octubre de 1952.

OTEIZA, Jorge de, “Arte: Una carta del escultor Jorge de Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 5 de octubre de 1952, p. 5.

CLAVERIA, Alberto, “Arte. Respuesta a Jorge de Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 7 de octubre de 1952.

RIBERA, Carlos, “Arte. Contestación al Sr. Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 14 de octubre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-11.

NAVARRO, Diógenes, “Cuarto a espadas: más cosas sobre las pinturas de Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 28 de octubre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-17.

[Un terciario de San Francisco de Atocha]. “Cuarto a espadas: Pido la palabra”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 6 de noviembre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-19.

IBARROLA, Agustín, “Cuarto a espadas: Yo, expositor de los bocetos de Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 17 de noviembre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-15. Archivo Museo Oteiza FH_3789.

IBARROLA, Agustín, “Cuarto a espadas: Incalificables «críticos»”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 22 de noviembre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-14.

RUIZ DE LUZURIAGA Y BALZATEGUI, Carmen, “Cuarto a espadas: Un poco más de respeto”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 24 de noviembre de 1952. Archivo Aranzazu libro XLVII, n. 1-18.

NAVARRO, Diógenes, “Cuarto a espadas: Tríptico sobre Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 26 de noviembre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-16.

PIZZARDO, José (Card.) y OTTAVIANI, Alfredo (Asesor), “Cuarto a espadas: Punto final sobre el tema de Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 27 de noviembre de 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-21.

NAVARRO, Diógenes, “Cuarto a espadas: Al incalificable atrevido Sr. Ibarrola”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-13.

[Anónimo, un madrileño], “Cuarto a espadas: Contra gustos no hay disputas”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 1952. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-20.

LASA, Fr. J. I., “Pequeñas consideraciones de pueblo en pueblo”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 333, Noviembre-Diciembre 1952, pp. 356-362.

“Obituario M. R. P. Pablo de Lete y R. P. José Lizarralde”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 324, Noviembre-Diciembre 1952, p. 363.

CASTRO, José María, “Supremo sacrificio de dos apóstoles de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 9 de diciembre de 1952. Archivo Museo Oteiza FH_3764.

1953

[El 1 de junio Oteiza se traslada a Arantzazu para montar su estudio, realizará el modelado en barro del friso definitivo a escala 1:3 y el positivado en yeso que servirá a los canteros para iniciar la talla de los apóstoles en mármol de Markina].

-9 de septiembre de 1953. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 81-82.

“Se han celebrado con toda solemnidad y con asistencia de las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, los acostumbrados cultos en honor de nuestra amada y excelsa patrona. Ha oficiado de Pontifical el Sr. Obispo de la diócesis Dr. D. Jaime Font Andreu, que ha venido acompañado del Secretario y Canónigo Dr. Masramon, y de su hermano D. Luis Pbro. La Diputación ha asistido en corporación. Id. el Ayuntamiento de Oñate. Actuaron los chistularis de

1953

GORTARI BEINER, Miguel, “Cuatro arquitectos contestan a un cuestionario sobre la basílica”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 334, fasc. 1, Enero 1953, pp. 20-24. [Se incluye sólo la primera página del artículo con la definición de la estatuaría de Oteiza].

GAYA NUÑO, Juan A., “Fracaso de una iconografía nonata”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, nº 89, mayo de 1953, p. 9-10. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-9.

JESUS MARÍA, Fr. “Las obras de la basílica van así...”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 194-196 y 206.

REGAMEY, P., “La religión y el Arte”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 197-198.

Oñate durante el alzar de la Misa Pontifical, y durante la comida y finalmente acompañando a los dantzaris del colegio seráfico. Después de la comida recorrieron las autoridades las obras examinando el estado de las mismas, así como los bocetos de las esculturas y pinturas”.

[Esta visita del Obispo Font i Andreu será decisiva, ya que seis meses después constituirá la Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián para que se pronuncie sobre las obras de pintura y escultura].

-28 de septiembre de 1953. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 85.

“Comienzan los recibidores (su construcción). En la primera quincena de este mes quedó terminada una de las torres de la fachada (lado de la carretera)”.

1954

[Oteiza, angustiado por la situación, escribe en Arantzazu el poemario *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Del 29 de enero al 12 de febrero].

[El 13 de enero el Obispado de S. Sebastián pide que se le envíe el proyecto del friso exterior del Santuario, así como las fotografías del Apostolado que ha ir en el mismo].

-30 de enero de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 99.

“Vuelve a nevar más y no sube el diario [autobús de línea]. Por la nieve tiene que volver atrás sin llegar a Aránzazu tanto el camión de casa como el auto donde venía el P. Provincial”.

-2 de febrero de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 100.

“Seguimos sin diario; hoy sólo ha subido el quitanieves; realmente por el fuerte hielo se encuentra en malas condiciones la carretera”.

- 8 de febrero de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 101.

“Llega el quitanieves y el camión de casa pero no el diario”.

-10 de febrero de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 101.

“Por fin, hoy ha subido el diario, que por última vez se había visto en Aránzazu en la madrugada del 30 de enero. El motivo ha sido la nieve y las tremendas heladas que ha habido”.

MERTON, Thomas, “A tono con el tiempo”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, p. 198.

“La iglesia y el arte”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 199-202.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “La confesión del pintor de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 203-206.

ESKALEA, “Atez ate ibillita gero”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 207-209.

SALVADOR, Fr. “Entrevista a Tomas, el labrante, y Ramón, el cantero-asentador”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 210-211.

“Arantzazu Aldean...”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 219-222.

1954

SALVADOR, Fray, “Carta a un amigo que sirve de crónica”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 346, fasc. 1, Enero 1954, pp. 16-18.

TORRE, Gregorio L. de, “Las esculturas del maestro Oteiza”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 346, fasc. 1, Enero 1954, pp. 18-20.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “La pintura joven del joven pintor fray Javier de Eulate. Reserva para la nueva basílica de Aránzazu la cumbre de su arte purificado. Y los más granados sueños de su inquieto espíritu creador”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 346, fasc. 1, Enero 1954, pp. 20-23.

CASTRO, José María, “Aránzazu, empresa del año mariano. Visita a las obras de la basílica guipuzcoana”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 14 de abril de 1954.

CASTRO, José María, “Lo que será la Basílica de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17 de abril de 1954.

CASTRO, José María, “Perspectivas de la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. No hay innovaciones audaces en el proyecto”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 18 de abril de 1954.

CASTRO, José María, “La Virgen de Aránzazu, por encima de todos los estilos. Una comisión diocesana es la encargada de aprobar los proyectos”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 20 de abril de 1954.

RIBERA, Carlos, “La basílica nueva de Aránzazu está siendo construida apasionadamente en estilo que mira hacia el futuro”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 22 de abril de 1954, p.6.

[El 25 de marzo, seis meses después de la visita del Obispo al Santuario, se crea al Comisión Diocesana de Arte Sacro. El 9 de abril, el obispado de San Sebastián vuelve a solicitar información sobre la estatuaría de Oteiza].

-19 de abril de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 105–106.

“Durante la Semana Santa estuvieron en Aránzazu, entre otros, D. Tomás Atauri y D. Manuel Laborde, del grupo “Aranzadi”; Dr. Ignacio Barriola desde el día 15 con su familia. El día 14 llegó D. Carlos Rivera, Crítico de arte de “La Voz de España”; el día 15, de Pamplona, el escritor D. José M^a Iribarren y el pintor Pedro Lozano Sotés; el día 18, D. Juan Aróstegui, periodista y pintor, desde Bilbao. Según el P. Iraola, que les acompañó, quedaron todos ellos francamente entusiasmados tanto del paisaje y del culto, como de la construcción y arte de la Basílica, y algunos de ellos prometieron escribir algo en la Prensa. De hecho, D. Carlos Ribera ha escrito en “La Voz de España” (22-IV-54). Habían visto con dicho P. Iraola con detenimiento las obras y trabajos de Oteiza y del P. Álvarez de Eulate y lo poco que hay de Lara y Basterrechea. El periodista D. José María de Castro redactor de “El Diario Vasco” de San Sebastián, que estuvo en Aránzazu los días 26 y 27 de marzo ha publicado cuatro artículos los días 14, 17, 18 y 20 de abril en última página del periódico y muy destacados; con fotografías del P. Anasagasti y una de Fr. Isidro Garro. El periodista había sido invitado por el R. P. Guardián juntamente con el Director del periódico, el cual no pudo asistir. Acompañaron al escritor los PP. Iraola y Anasagasti. Este mismo escritor ha publicado también otras varias veces artículos relacionados con las obras de Aránzazu”.

-24 de abril de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955, p. 107.

“El día 23 –ayer- estuvo el arquitecto D. Luis Laorga y ¡por fin! ha dado solución a algunos problemas, como el alero, el remate del lucernario, el piso de la escalinata del acceso a la Basílica, etc. Ha llegado el P. Javier Álvarez de Eulate, después de algún tiempo pasado en Francia a requerimiento de los que querían vidrieras pintadas por él. En Metz, a donde fue, le ha encargado la comisión diocesana de arte 7 vidrieras más que las 4 que él había presentado, quedando entusiasmados de su trabajo, según ha oído el Cronista, en el Convento. La mayor parte del tiempo el P. Álvarez ha permanecido durante su estancia en Francia en París. El P. Álvarez tuvo una entrevista con Alberto Clavería, y “La Voz de España” ha publicado dicha entrevista. Este mismo periódico publicó el 18 del actual dos fotos de las obras que había pedido urgentemente el día 13”.

[El 26 de abril solicitan a los pintores Néstor Basterretxea y Carlos Pascual de Lara que envíen bocetos y fotografías de las obras porque es necesaria la aprobación previa de la Comisión Diocesana de Arte Sacro].

[Folleto difundido por el Santuario de Arantzazu solicitando ayuda económica. Especifica las cuantías necesarias para cada partida, incluyendo las de *Escultura de la fachada* y *Esculturas del interior*]. “Nueva Basílica de Aránzazu. Lo que falta por hacer”, 24 de julio de 1954. [Localizado en esta fecha en la crónica del Santuario].

DE LARA, Carlos P., “El futuro artístico de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 352, fasc. 7, Julio 1954, pp. 208-209. Archivo Museo Oteiza FH-3753.

VILLASANTE, Luis, “Dos conferencias sobre la nueva Basílica de Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 353, fasc. 8, Agosto 1954, pp. 251-255.

Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 355. Fasc. 10, Octubre 1954. Portada. [En la fotografía de la fachada vacía aparece manuscrita la fecha 10-IX-54].

EZCURDIA, Luis, “Lo que en Aránzazu falta por hacer”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17 de octubre de 1954.

-3 de julio de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 118.

“Llegan al Santuario 33 periodistas de toda España correspondientes a la Federación de Asociaciones de la Prensa, y comen en la Hospedería y visitan las obras y resultan encantados del paisaje y de las obras”.

-17 de julio de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 121.

“Por estos días han terminado la colocación de las piedras de junta en la torre Campanil. Por estos días están asimismo, después de abrir el espacio correspondiente retirando la grúa y todo el terreno existente hasta la esquina de la carretera, están, digo, levantando la pared que separa la carretera de las escaleras, las que pronto serán construidas a semejanza de las que hace algún tiempo se construyeron con lo que quedará ya en condiciones la bajada desde la carretera hasta la nueva Basílica por medio de las dichas escaleras”.

-24 de julio de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 122.

“Hoy han visitado el Santuario tres Obispos: el auxiliar del de Zaragoza Dr. D. Lorenzo Bereciartua, que ha venido acompañado de tres sacerdotes, entre ellos un canónigo de Zaragoza; ha celebrado la misa el Sr. Obispo”.

-25 de julio de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 122.
[Incluye el artículo de prensa]. “La nueva Basílica de Aránzazu. Lo que falta por hacer”.

[El 14 de agosto de 1954, Oteiza y los PP. franciscanos firman el contrato para la ejecución de la estatuaría de la Basílica de Aranzazu].

-27 de agosto 1954

“Visita las Obras el Nuncio de Su Santidad en España. D. Hildebrando Antoniutti”.

-9 de septiembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 131.

[Incluye el artículo de prensa]. “Festividad de Ntra. Sra. De Aránzazu patrona de Guipuzcoa. Oficiará el Excmo. Y Rvdmo. Sr. Dr. D. Jaime Font, Obispo de San Sebastián”.

- 9 de septiembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 131.

“Se han celebrado todos los cultos como otros años con asistencia de los Gobernadores civil y militar, del Presidente de la Diputación y la Diputación en cuerpo de Comunidad, del Sr. Obispo de la Diócesis que ha oficiado de Pontifical y otras autoridades. Ha asistido asimismo el Obispo auxiliar de Zaragoza, Excmo. Sr. Dr. D. Lorenzo Bereciartua”.

-28 de septiembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 135.

“Ha comenzado ya el pintor Basterrechea a trazar o dibujar los bocetos de sus pinturas en las paredes de la Cripta”.

[En 6 de octubre de 1954, Oíza ya ha paralizado al ebanista que estaba realizando las puertas de madera para la Basílica, y ha encargado un diseño y presupuesto para su realización en metal, al escultor Eduardo Chillida].

-12 de octubre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 140.

“Hace ya algún tiempo que el pintor Basterrechea comenzó a hacer los esbozos de sus pinturas en la Cripta”.

[El 1 de noviembre de 1954, se firman los contratos de encargo y ejecución de las obras pictóricas. El contrato para desarrollar la pintura mural del ábside está firmado por el guardián del Santuario, P. Pedro Aranguren, y el pintor Carlos Pascual de Lara. Igualmente, y firmado también por el P. Aranguren se establece el contrato para las pinturas murales de la cripta con Néstor Basterretxea].

-6 de noviembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 148.

“Se suspenden las obras de pintura y escultura debido, entre otras cosas a las quejas recibidas por el estilo empleado por los artistas en sus concepciones”.

[El 10 de noviembre de 1954 el obispado de San Sebastián escribe a los PP. franciscanos para que no se continúen las obras de pintura y escultura hasta que no llegue la respuesta de Roma. La Comisión Diocesana de Arte Sacro de San Sebastián no toma ninguna resolución y decide elevar la consulta a la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia].

-13 de noviembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 143.

“Hoy se ha traído la cruz de hierro que va a ser colocada sobre la torre campanil de la nueva Basílica. Es donación y construcción del insigne bienhechor del Santuario D. Patricio Echeverría”.

-14 de noviembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 144.

“Peregrinación de los productores guipuzcoanos organizada por la Organización Sindical de la Provincia”.

“Se celebró en la cripta con asistencia del Sr. Obispo de la Diócesis, jefes sindicales, etc, etc. Comenzó la misa a las 12:30 que la celebró el Sr. Obispo”.
(En “El Diario Vasco” del 16-XI-54 y “La Voz de España” de la misma fecha, periódicos de San Sebastián).

-16 de noviembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 145.

“Hoy han levantado hasta la cima de la torre campanil la cruz de hierro traída el 13 del actual”.

-19 de noviembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 145.

“Hoy, viernes, cerca del mediodía ha sido colocada sobre la torre campanil la cruz de hierro regalada y construida por D. Patricio Echeverría”.

-6 de diciembre de 1954. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 148.

“Hace unos días, por disposición emanada del Obispado de San Sebastián han quedado suspendidas o interrumpidos los trabajos de escultura y pintura que se habían comenzado a realizar y que corrían a cargo del escultor Jorge Oteiza y de los pintores Carlos P. Lara (ábside de la nueva Basílica) y Néstor de Basterrechea. En cumplimiento de los cánones se había solicitado del obispado la aprobación de los bocetos y esbozos del escultor y de los pintores; pero la Comisión del arte sacro de la Diócesis remitió, no sintiéndose tal vez con ánimo para dar una respuesta categórica o tal vez pensando que el caso no era tan fácil de resolverse o por otras razones respetables, remitió, digo a la Comisión Internacional de Roma la solución del caso, o mejor dicho, dejó en manos de dicha Comisión de la Santa Sede, para que resolviese qué hacer en el asunto. Como la respuesta tardaba, se habían comenzado a efectuar los artistas varios trabajos, unos, los preparatorios, y otros, algo más también, y estando así las cosas, ha venido la orden del obispado mandando suspender los trabajos de escultura y pintura hasta nueva orden o resolución correspondiente de Roma. También se dice que la orden de suspensión ha obedecido a las muchas quejas recibidas sobre el estilo empleado por los artistas en sus concepciones. De hecho es la pura verdad que nadie puede negar, que van siendo muy discutidos los proyectos de los artistas, tanto del escultor como de los pintores. Quiera Dios que todo se arregle y sea en bien de la religión y de la devoción a la Virgen de Aránzazu cuanto se realice en Aránzazu con motivo de la nueva Basílica”.

1955

[El 1 de febrero de 1955 se establece el contrato entre Eduardo Chillida y la Propiedad para realizar las puertas de entrada a la Basílica].

-4 de marzo de 1955. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952–octubre de 1955), pp. 157-158.

“Llega al Santuario el Sr. Obispo de San Sebastián [...] y después de comer y ver las obras de la nueva Basílica salió el Sr. Obispo en dirección a San Sebastián acompañado de su hermano el Pbro. D. Luis”.

-31 de mayo de 1955. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 166.

“Aunque hace bastantes días se tuvo noticia de que habían dado en Roma el fallo sobre las esculturas y

1955

GARCÍA-DIEGO, Begoña, “Arquitectura nueva”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 365, Marzo 1955.

“Una resolución histórica. Publicación del dictamen de la Comisión Pontificia Central de Arte Sacro de Italia acerca de la ornamentación de la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, el 6 de junio de 1955”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 365, 1955, pp. 235-236.

ARTECHE, José de, “Aránzazu al habla (I): Encuentro con el guardián”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 6 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH_3765.

“La ornamentación de la Basílica de Aránzazu. Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado. No puede avalar ciertas formas extravagantes que se

pinturas, no se sabe, o al menos el cronista ignora el sentido de dicho fallo, favorable o desfavorable. De hecho, después de 6 meses que han pasado desde que quedaron interrumpidas dichas obras (escultura y pintura), no han sido aún reanudadas”.

-20 de junio de 1955. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 169.

“Hoy se ha sabido que Roma no ha aprobado los bocetos de los pintores y del escultor, que hace meses se habían enviado desde el obispado de San Sebastián a la Comisión Internacional de Arte de Roma. Véase esta misma crónica más arriba en la página 148, dónde se da cuenta cómo la Comisión diocesana de Arte sacro remitió a Roma para su examen los bocetos presentados por los artistas. Este mismo día se ha reunido en San Sebastián el Definitorio de la Provincia”.

[La carta de la Comisión Pontificia de Arte Sacro en Italia está fechada en 6 de junio].

-30 de agosto de 1955. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), pp. 181-182.

“Cerca de las 11 de la mañana el citado Prelado Rvdmo. P. Carlos Anasagasti [...] ha bendecido solemnemente la nueva Basílica conforme a nuestro Ritual, acto seguido se ha verificado el traslado del Santísimo desde la vieja iglesia a la nueva con la misma solemnidad, ministros, acólitos etc, como la procesión del Corpus, siendo llevado el Santísimo por el M. R. P. Provincial y asistiendo al mismo acto, además de la Comunidad, varios sacerdotes, y numeroso público [...] El acto se ha terminado dándose la bendición con el Santísimo”.

“Ha llamado la atención lo numeroso que ha sido el concurso de hombres y de mujeres en el solemne acto del traslado de la venerada imagen de la Iglesia donde tantos años ha sido venerada a la nueva Basílica donde queda expuesta al culto”.

-1 de septiembre de 1955. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1952 – octubre de 1955), p. 184.

“Visita el Santuario el Dr. Bereciartua, Obispo y Admor. Apostólico de Zaragoza”.

[En 1955 pero en una fecha que no se ha podido concretar, los bocetos que Néstor Basterretxea había trazado sobre los muros de la cripta, han sido borrados. No será hasta 1983 cuando se firme un contrato entre Basterretxea y la Propiedad. El artista realizará para la cripta un nuevo proyecto pictórico, que instalará entre junio y agosto de 1984].

hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio”, *El Diario Vasco*, n. 3692, Donostia-San Sebastián, 6 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH_3810.

“La Santa Sede rechaza el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario de Aránzazu”, *Revista Ecclesia*, Madrid, n. 731, 16 de julio de 1955, p. 13.

ANTONIUTTI, Hildebrando, “Las obras de arte sacro no deben ser encargadas a artistas carentes de fe. Hacen monstruosa o ridícula la figura de cosas y personas sagradas. El nuncio exhorta al cumplimiento ordenado sobre el arte sagrado por la Congregación del Santo Oficio”, *YA*, 22 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH_3723.

“Editoriales: fingido barbarismo”, *Revista Ecclesia*, Madrid, n.732, 23 de julio de 1955. pp. 3-4.

ANTONIUTTI, Hildebrando, “Medidas adoptadas para impedir la profanación en el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955.

ANTONIUTTI, Hildebrando, “Contra las aberraciones en materia de arte sacro. Carta del Nuncio Apostólico, Monseñor Antoniutti, a los prelados españoles”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1955, p. 9.

“Bendición de la Nueva Basílica de Aránzazu en Guipúzcoa”, *ABC*, Donostia-San Sebastián, 31 de agosto de 1955.

GARCÍA-DIEGO, Begoña, “Arquitectura nueva”, *Semana*, 20 de septiembre de 1955. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-8.

EZCURIÑA, Luis, “El fallo de Roma sobre la basílica de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 1955.

1956

-3 de enero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 210.

“Mundo Hispánico” publica un artículo titulado “La encrucijada del arte religioso” subtítulo “Arte sagrado (a propósito de un proyecto rechazado)”, (el proyecto es el de Aránzazu). Por Campruli, Pedro. Págs 17 y 73. En la pág. 18 aparecen: boceto del mural de Lara, parte de la fachada, y boceto del Vía Crucis, de Oteiza [Basterretxea].

-7 de enero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 211.

“Vuelve de Pamplona el P. Ignacio Omaecheverría. Ha dirigido una conferencia a los Coristas Capuchinos sobre «El momento de Aránzazu en la evolución religiosa del País Vasco»”.

-15 de enero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 213.

“«La Voz de España» de hoy publica un artículo de José de Arteche, sobre el arte religioso moderno. «Naturalmente» habla en él de la Basílica de Aránzazu. Según dicen, «Hechos y dichos», en su núm. de enero, habla también de la nueva Basílica”.

-7 de febrero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 218.

“El P. Álvarez ha dado una conferencia sobre “El arte sacro no figurativo” en el “Chan-chicu-choco” [Txantxiku-Txoko] de Oñate. Mucha gente, a la que satisfizo la claridad de ideas del P.A. Terminan el techo del camarín”.

“La nieve caída anteriormente se había derretido bastante a causa de la niebla y del sol de ayer. De nuevo, por la tarde, ha comenzado a nevar”.

-8 de febrero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 221.

“«La Voz de España» publica un artículo de José de Arteche. «La imprenta de Aránzazu», con motivo del cuadragésimo año de publicación de «Misiones Franciscanas». Habla de las revistas externas y de la interna («Cantabria Franciscana»), y al terminar, alude a la biblioteca y, después, a la predicación”.

-24 de febrero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 222.

“El Sr. Obispo viene en coche. Habían fijado la ordenación para las 6”.

-26 de febrero de 1956. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 223.

“Hoy entra en su nueva diócesis de Sigüenza Mons. Lorenzo Bereciartua y Balerdi. Tratándose de día tan solemne del gran devoto de la Andra Mari de Aránzazu, la Comunidad ha querido asociarse a su fiesta. Y a este efecto, le ha sido cursado el

1956

ARTECHE, José de, “Arte cristiano moderno”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 15 de enero de 1956. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-3.

“Santuario de Aránzazu”, *El Pilar*, Septiembre- Noviembre de 1956, n. 121. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-24.

siguiente telegrama: Sigüenza. Sr. Obispo. Reverente y afectuosa felicitación avalada fervientes plegarias ante la Virgen por santo y glorioso pontificado”.

1957

[El P. Javier Álvarez de Eulate instala cuatro vidrieras con formas orgánicas en cada uno de los brazos del crucero. Posteriormente, en 1983-1985 realizará las vidrieras situadas en el espacio porticado de acceso lateral a la Basílica. En 1994 pintará la Capilla de la Reconciliación].

1958

-4 de marzo de 1958. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 305
“Ha fallecido en Madrid el pintor y dibujante Carlos Pascual de Lara” [fallece el 3 de marzo de 1958].
[Incluye el artículo de prensa]“Muerte del pintor Carlos Pascual Lara: por la prensa de hoy nos hemos enterado de la inesperada muerte de este pintor joven, que estaba preparando la pintura del ábside de la Basílica (véanse los dos artículos publicados en “Aránzazu” números 5-6 de este año sobre el particular, páginas 137 y sig.)”.

-21 de octubre de 1958. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 343.

“Un artículo en la prensa en “El Diario Vasco” de hoy de S.S. ha aparecido un artículo firmado por V. Escudero abogando por la terminación de las obras de la Basílica de Aránzazu”.

-28 de octubre de 1958. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 344.

“Nuevo Papa Juan XXIII

Esta tarde nos hemos enterado por la radio de la elección del nuevo Papa: es el Emmo. Cardenal Ángel José Roncalli, Patriarca de Venecia (Italia); y hemos recibido casi todos los P.P. Etc, su primera bendición; a continuación ha habido campaneó largo, y se ha rogado por el S.P. en la función eucarística del coro”.

1959

-25 de marzo de 1959. Crónica del Santuario de Aránzazu (octubre de 1955 – enero de 1960), p. 355.

“Hoy termina el plazo de presentación de los bocetos de pintura para el ábside del presbiterio de la nueva Basílica. Se presentarán los bocetos del P. Javier Álvarez de Eulate y D. Néstor Basteretxea a una comisión que está ya nombrada para que emita sus juicios sobre dichos bocetos”.

1957

“¿Qué pasa en Aránzazu? Las obras están paradas desde junio del año pasado”, *Gaceta Ilustrada*, n. 22, 9 de marzo de 1957. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-22.

ARTECHE, José de, “Aránzazu”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 de mayo de 1957. Archivo Aránzazu Prensa-Libro XLVII, n. 1-25.

BOTONDI, P. Virginio, “Dios tiene la necesidad de arquitectos”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 382, 1957, pp. 207-210.

1958

ARAMBURU, Javier de, “Jorge de Oteiza cincela el espacio”, *El Bidasoa*, 28 de junio de 1958, 3ª época, n. 672.

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier; NÚÑEZ MAYO, Óscar, “Una encuesta a Francisco Javier Sáenz de Oíza”, *Pueblo*, 30 de junio de 1958, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_2710.

MORALES, Rafael, “Ha muerto Lara”, *La Estafeta literaria*, nº 119, 3ª época, 8 de marzo de 1958, pp. 1-2.

CLAVERÍA, Alberto, “Aránzazu, obra inacabada: La basílica es una muestra de arquitectura religiosa a la vez actual y tradicional”, 20 de agosto de 1958, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_4151.

ESCUADERO, V., “Aránzazu, sí: Las adaptaciones realizadas, de acuerdo con las orientaciones de la Comisión Pontificia de Arte Sacro, nos obligan a terminar el Santuario. En lugar de mantener un concepto iconoclasta y contemplativo ante una obra paralizada”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 21 de octubre de 1958.

1959

OTEIZA, Jorge de, “Para un entendimiento del espacio religioso. El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo”, *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, Irún, 28 de junio de 1959. Archivo Museo Oteiza FH_88.

“Visita al Santuario de Aránzazu”, *El Bidasoa*, 3ª época, n. 724, 28 de junio de 1959.

“De nuevo Aránzazu: «Analizar elementos demasiado concretos no es manera de enjuiciar una obra arquitectónica». «Los artistas españoles son una esperanza»”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 2 de agosto de 1959.

1960

“Oteiza’tar Gorka. Arte berri bat”, revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, págs. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Auñamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153.

1961

RIBERA, CARLOS, “La I Exposición de Arte Actual”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 23 de agosto de 1961, p. 16.

1962

LLANO GOROSTIZA, Manuel, “A primeros de noviembre Lucio Muñoz terminará el ábside de Aránzazu. Empezará a trabajar a finales de mayo”, *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 29 de marzo de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_3001.

ARTECHE, José de, “Apóstoles en la cuneta”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, nº 7994, 1 de julio de 1962, p. 16. Archivo Museo Oteiza FH_3927.

ARAMBURU, Javier de, “El martirio de los apóstoles de Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 18 de julio de 1962, p.16. Archivo de Aránzazu 740-49 [En el interior del libro de Jorge Oteiza *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. En el artículo referencia una entrevista anterior: ARAMBURU, Javier de, “Jorge de Oteiza cincela el espacio”, *El Bidasoa*, 28 de junio de 1958, 3ª época, n. 672].

GAYA NUÑO, Juan Antonio, “Jorge de Oteiza”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 20 de julio de 1962, p. 12. Archivo Museo Oteiza FH_932.

RIBERA, Carlos, “Las esculturas de Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 21 de julio de 1962.

AGUD QUEROL, M., “Aránzazu: artes plásticas y literatura”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 24 de julio de 1962. En el interior del libro: Oteiza, Jorge. *Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera*. Se imprimen 105 ejemplares en la imprenta de Aránzazu, abril de 1954”. Archivo Museo Oteiza FH_4148.

“Llamamiento de los artistas guipuzcoanos. Para que los apóstoles de Oteiza se coloquen en la fachada

1961

[El 2 de junio se publican las bases del *Concurso para la terminación del Ábside de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu*].

1962

[El 16 de marzo se reúne el jurado, y el concurso de la pintura mural del ábside se adjudica a Lucio Muñoz. En esta reunión el jurado eleva un voto a “fin de que las competentes autoridades eclesiásticas consideren y reactiven el problema de la terminación de la fachada de la misma Basílica, obra que está encomendada al escultor Jorge Oteiza”].

-14 de mayo de 1962. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p 120.

“Ábside.

Hoy se ha comenzado el trabajo de levantar el andamiaje y de derribar el fondo de ladrillo del ábside para proceder luego a levantar el maderamen etc. para la decoración del mismo, por el artista Lucio Muñoz, que ganó el concurso a mediados del mes de marzo”.

-28 de octubre de 1962. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p. 147 [Incluye el artículo de prensa]. “Ayer fue inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu”.

“Hoy ha tenido lugar la inauguración del ábside, terminada la decoración del mismo por D. Lucio Muñoz y su equipo formado por Joaquín Ramo y Julio López Hernández [...]

Durante toda la función ocuparon en la iglesia lugar preferente algunas representaciones oficiales y los arquitectos y los artistas, como puede verse en el recorte del adjunto periódico”.

de Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 2 de agosto de 1962, p. 6.

TALAVERA, Jesús María, “Otra lanza por Oteiza... y por algunos más”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 4 de agosto de 1962.

OTEIZA, Jorge, “Aránzazu, cultura y tranquilizantes”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 8 de agosto de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_413.

“Un joven jesuita, pintor abstracto, expone en las Salas Municipales de Arte. «Hay que poner en Aránzazu los apóstoles de Oteiza y los murales de Basterrechea»”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 9 de agosto de 1962.

MONTES, Santiago, “Otra vez Aránzazu: Un lamentable olvido”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 9 de agosto de 1962, p.16.

ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (I): Lo que se ha hecho en Aránzazu. La arquitectura, de Sainz de Oíza y Laorga; las puertas, de Eduardo Chillida y los vitrales, de Fray Eulate”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 12 de septiembre de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_4143 y FH_4260.

ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (II): Lo que no se ha hecho en Aránzazu. El ábside, de Pascual de Lara; los apóstoles, de Oteiza; la cripta, de Néstor Basterrechea”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 13 de septiembre de 1962. Archivo Museo Oteiza FH_4145.

ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (III): Lo que se ha hecho en Aránzazu. La decoración del ábside según proyecto y realización de Lucio Muñoz”, *La voz de España*, Donostia-San Sebastián, 14 de septiembre de 1962, p. 14. Archivo Museo Oteiza FH_4140.

ARAMBURU, Javier de, “Aránzazu y sus obras (IV): El artista que está en Aránzazu. Quién es Lucio Muñoz”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 15 de septiembre de 1962, p.16. Archivo Museo Oteiza FH_4144.

“Inauguración de la pintura del ábside de la Basílica de Aránzazu”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 24 de octubre de 1962.

T.M., “Está terminado el retablo de Aránzazu. Seriedad y recogimiento son sus notas características”. “Dos ausentes: Oteiza y Basterrechea”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 25 de octubre de 1962.

“Ayer fue inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu. Buenas impresiones para la acometida de los restantes proyectos”. *Hoja oficial del lunes*, 29 de octubre de 1962. [Artículo recogido en la Crónica del Santuario de Arantzazu].

1963

-13 de febrero de 1963. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p. 159.

“Muerte del Sr. Obispo de San Sebastián Dr. D. Jaime Font y Andreu. A media tarde ha fallecido en su sede de S. Sebastián el Sr. Obispo de la diócesis según nos hemos enterado por la Radio”.

-21 de junio de 1963. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p. 170.

“Es nombrado Papa Pablo VI”.
[El Papa Juan XXIII fallece el 3 de junio de 1963].

-8 de agosto de 1963. Crónica del Santuario de Aránzazu (enero de 1960 – diciembre de 1963), p. 179.

“Nuevo Obispo
Mons. Lorenzo Bereciartua, Obispo de S. Sebastián.
[Este día visita Aránzazu y toma posesión del cargo de Obispo el 30 de agosto de 1963]”.

[En 1963 la Basílica de Arantzazu recibe el premio Aizpurúa, concedido por el COAVN, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro].

1964

-23 de mayo de 1964. Crónica del Santuario de Aránzazu (diciembre de 1963 – septiembre de 1968), pp. 212-213.

“Fachada Basílica
Dictamen sobre la fachada de la Basílica (Cfr. Rev. “Aránzazu”, 1962, p. 102 son los miembros del jurado de aquella ocasión).

Ha sido dictaminada la solución de la fachada de la Basílica de Aránzazu, como consta por la siguiente acta que copiamos a la letra:

“El día 22 de mayo de 1964 a las 7 de la tarde, reunido en San Fermín de los Navarros de Madrid, el Jurado encargado de dictaminar sobre la solución definitiva de la fachada de la Basílica de Nuestra señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa bajo la presidencia del Excmo. Sr. Obispo de San Sebastián, Dr. D. Lorenzo Bereciartua e integrado por los siguientes miembros:

M.R.P. Benito Mendia (Min. Prov. de Cantabria)
R.P. Manuel Aguilar (O.P.)
D. Francisco Javier Sáenz de Oíza (arquitecto de la Basílica)
D. Luis Laorga (arquitecto de la Basílica)
D. Luis Alústiza (arquitecto)
D. Eduardo Chillida (escultor)
D. Godofredo Ortega Muñoz (pintor)”.

“El secretario del Jurado, P. José de Goitia, procedió a hacer un historial de todo el problema, patentizando los pasos dados últimamente siempre bajo la

1963

MONTINI [Cardenal], “Plan de Paulo VI”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XLIII, n. 122, Agosto 1963, p. 225.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “Un nuevo libro de Oteiza” [Quousque tandem...!], *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XLIII, n. 122, Agosto 1963, p. 253.

“Aránzazu”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, nº 8715, 22 de agosto de 1963. Archivo Museo Oteiza FH_4418.

1964

ARTECHE, José de, “Noticia”, *La Voz de España*, 14 de junio de 1964.

ARTECHE, José de, “3. Acontecimientos de Aránzazu. Noticia», *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XLIV, n. 130-131, Julio-Agosto 1964, pp. 13-14. [Recoge el artículo publicado por José de Arteche en el diario La Voz de España, el 14 de junio de 1964].

dirección del actual Sr. Obispo de San Sebastián y de su antecesor el Excm. Sr. D. Jaime Font y Andreu. Los miembros del Jurado, que ya anteriormente, con motivo de la adjudicación del ábside de la Basílica a D. Lucio Muñoz, en fecha de 16 de marzo de 1962, habían elevado “un voto a fin de que las competentes autoridades eclesiásticas consideren y reactiven el problema de la terminación de la fachada”, expresaron unánimemente su plena adhesión a la memoria presentada por el escultor, D. Jorge Oteiza, considerando su actual solución algo distinta de la primitiva del año 1954, como la única y que mejor cuadra con la obra arquitectónica y estética de la Basílica. Madrid, a 22 de mayo de 1964. (Y siguen las firmas de los 8 miembros del Jurado, más la del Secretario del mismo. Nota: Los miembros del jurado para el ábside eran cuatro más. Fueron 11 entonces. Ahora 7 + el Sr. Obispo)”.

“Llega de Madrid el Sr. Obispo de la Diócesis al mediodía y celebra aquí la misa y se canta una Salve; y, después de comer en el convento, regresa a San Sebastián”.

[El 5 de julio el P. Goitia escribe a Oteiza para decirle que el sacador de puntos no se traslade a Arantzazu, posteriormente le comunican que el obispo Lorenzo Bereciartua se ha retractado de lo que firmó en aquella reunión. Oteiza visita y escribe al obispo, incluyendo el texto: *Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Arantzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas*].

-18 de julio de 1964. Crónica del Santuario de Arantzazu (diciembre de 1963 – septiembre de 1968), p. 222.

“Llega el Sr. Obispo de San Sebastián”.

-19 de julio de 1964. Crónica del Santuario de Arantzazu (diciembre de 1963 – septiembre de 1968), p. 223.

“Comenzando a las 9:30 aproximadamente ha conferido órdenes mayores y menores el Sr. Obispo de S. Sebastián Dr. D. Lorenzo Bereciartua”.

[En 1964 el ábside de Lucio Muñoz recibe la Medalla de oro de la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo].

1966

[El 31 de marzo de 1966 vuelve a reunirse el jurado para valorar la estatuaría de Oteiza, nuevamente bajo la presidencia del obispo Lorenzo Bereciartua, aprobando definitivamente el proyecto del escultor].

1966

J., “Cosas de la ciudad: Sirimiri” [última entrada], *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 29 de abril de 1966. Archivo Museo Oteiza FH_3152.

FULLAONDO, Juan Daniel, “Torres Blancas, en la trayectoria de Francisco Sáenz de Oíza”, n. 10-11, noviembre-diciembre 1966, pp. 19-22.

1967

FULLAONDO, Juan Daniel (Ed.), “El drama de Aránzazu”, *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, Abril 1967, p.29.

OTEIZA, Jorge de, “Androcanto y sigo. Ballet por las piedras de los Apóstoles en la carretera”, *Forma Nueva*, Madrid, n. 15, Abril 1967, pp. 30-36.

FULLAONDO, Juan Daniel (Ed.), “Jorge de Oteiza y la crisis del Arte Contemporáneo”, *Forma Nueva*, Madrid, n. 19, Agosto 1967, p. 18.

OTEIZA, Jorge, “Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de borrar el Friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas”, *Forma Nueva*, Madrid, n. 19, Agosto 1967, pp. 63-65.

“Oteiza, en Aránzazu”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 11 de octubre de 1967, p. 18. [El texto manuscrito es de Oteiza]. Archivo Museo Oteiza FH_3822.

1968

VIGLIONE, Antonio, “Jorge de Oteiza, en Aránzazu: Trabaja con entusiasmo en el friso de los apóstoles de la Basílica. Será una muestra luminosa de su genio creador”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 17 de noviembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_934.

“Jorge Oteiza, escultor (1)” *Revista Aránzazu*, XLVII, n. 466, noviembre 1968, p. 18. [Reseña de “Oteiza”, *Nueva Forma*, Madrid, n. 68, Biblioteca de Arte, Alfaguara, septiembre 1933].

ORMAECHEA, Joaquín, “Con Oteiza, en Aránzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 17 de diciembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_4141.

1968

-23 de octubre de 1968. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 409.

“Al anochecer de hoy nos hemos enterado del fallecimiento del Sr. Obispo de la diócesis, ocurrido esta tarde en S. Sebastián. El Dr. D. Lorenzo Bereciartua visitó repetidas veces el Santuario antes de ser Obispo de esta diócesis de S.S; y el 6 de sept. de 1963, víspera de su entrada en S. Sebastián, quiso también postrarse a los pies de la Virgen de Aránzazu”.

-31 de octubre de 1968. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 410.

“Reanuda su trabajo Oteiza

Se ha levantado un barracón (de madera) para preparar ya los bloques de piedra destinados para la fachada de la Basílica, convirtiéndolos en “apóstoles” (?), según la idea de Jorge Oteiza, encargado de esta obra. Comenzará, D.m., su trabajo el Sr. Oteiza a principios de noviembre próximo. Ha sido bastante discutida e impugnada la idea de Oteiza sobre la forma tan rara de moldear estas estatuas. (Cfr. más arriba esta crónica, año 1954, día 6 de diciembre y 20 de junio de 1955”).

-20 de noviembre de 1968. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 410.

“Se nombra nuevo Obispo de San Sebastián a Jacinto Argaya Goicoechea” [Toma posesión de su cargo el 10 de diciembre de 1968].

1969

-12 de junio de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p.428.

“Comienzan a colocar las esculturas –apóstoles- de Jorge Oteiza en la fachada de la Basílica. Cada pieza o escultura, después de labrada pesa cuatro mil kilos”.

-16 de junio de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 429.

“Hoy han traído los dos bloques de piedra para moldear las estatuas de la Piedad (La Dolorosa y Cristo yacente) que se van a colocar en la fachada de la Basílica”.

-17 de junio de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 429.

“Hoy se ha terminado la colocación de las 14 esculturas en la fachada de la Basílica”.

-31 de agosto de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 439.

“Consagración de la Basílica. Hoy se ha consagrado con toda solemnidad la nueva Basílica, oficiando en la ceremonia el Excmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Pamplona [...] a quien le acompañaron en la consagración de los 4 altares laterales los 4 obispos siguientes: el de S. Sebastián, Don Jacinto Argaya [...]” [Incluye un artículo de prensa].

-6 de septiembre de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 441.

“Hospedaje: ¡Cuánto se echa de menos mayor número de habitaciones para acoger a tantos que quisieran pasar días en Aránzazu y que por falta de local, se ven precisados a privarse de su estancia en Aránzazu! Es de creer que los responsables y superiores, dándose cuenta de este problema, se esforzarán por solucionarlo, y que si v. gr., el viejo colegio pudiera habilitarse a ese objeto, no desecharán así su habilitación, porque haya quienes traten de derribarlo por razones de otro orden”.

-21 de octubre de 1969. Crónica del Santuario de Aránzazu (septiembre de 1968 – diciembre de 1973), p. 451.

“Esculturas de la fachada

Hoy se ha terminado el trabajo de la colocación de las estatuas de los “apóstoles” y de “La Piedad” en la fachada exterior de la Basílica, obra de Jorge Oteiza. Ha durado un año el trabajo de moldear dichas estatuas, según ha oído el Cronista, cada bloque actualmente pesa unas 4 toneladas, y las de “La piedad” unos cinco mil kilos cada estatua. Parte de los bloques de piedra para apóstoles estaban ya

1969

ARANA, J. A., “Se cumple este año el V centenario de la aparición de la Virgen de Aránzazu”, *Vasconia Express. La revista del norte para toda España*, n. 5, Marzo 1969, p. 15.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “Galería de entrevistas: Pelay Orozco, fecundo y medular escritor. Su mundo: el alma vasca; su estilo: elegancia; su carácter; bondad”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 470, Marzo 1969, pp. 18-20.

LINAZASORO, Iñaki, “Visita a Oteiza en Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 471, Abril 1969, pp. 28-30.

“La vida en Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 474, Julio 1969, p. 18.

ORMAECHEA, Joaquín, “Con Oteiza en Aránzazu: El grupo escultórico por él realizado es ya parte integrante de la Basílica. El friso de los apóstoles habla en dialecto suletino”, *El Diario Vasco*, Donostia-San Sebastián, 3 de julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FH_4430 y FH_928.

AMIGO, A., “El arte de Oteiza es religioso, no cristiano”, *Unidad*, Donostia-San Sebastián, 25 de agosto de 1969.

ANASAGASTI, Pedro de, “El domingo, consagración de la basílica de Aránzazu. Asistirán al acto cinco obispos”, *La Voz de España*, Donostia-San Sebastián, 30 de agosto de 1969, p.15.

“La vida en Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), XLVIII, n. 475, Agosto-Septiembre 1969, p. 19.

“¿Cuántos fueron los doce apóstoles? En la nueva basílica de Aránzazu figuran catorce y son dieciséis en una puerta de la catedral de Valencia”, *Hoja del Lunes*, 8 de septiembre de 1969, p. 1. Archivo Museo Oteiza FH_3808.

PELAY OROZCO, Miguel, “Arantzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 476, Octubre 1969, pp. 29-30.

UGALDE, Martín, “Oteiza'k Arantzazu'ko lana bukatu du”, *Zeruko Argia*, Lasarte-Oria, 16 de noviembre de 1969, p. 12. Archivo Museo Oteiza FH_4256.

FISAC SERNA, Miguel, “Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Valladolid”, *Nueva Forma*, Madrid, n. 39, Abril 1969, pp. 28-34. Archivo Museo Oteiza FH_617.

arreglados o casi moldeados por el año 1954. Desde aquel año han sido muy discutidas estas esculturas por su especial forma, y lo son también al presente; pues mientras a unos les parece bien, a otros les desagrada vivamente esa forma. Y por lo que el Cronista ha oído, estos últimos son en mayor nº. Otros las miran con indiferencia. El tiempo lo dirá quiénes tienen razón”.

[Las pinturas murales del camarín de la Virgen, serán encargadas a Xabier Egaña en 1976, y se finaliza su ejecución en 1978].

1970

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “Curiosidades del año centenario”, *Revista Aránzazu*, (Oñate, Guipúzcoa), XLIX, n. 479, Enero 1970, pp. 26-27.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “Nuestras entrevistas: Jorge de Oteiza, escultor. Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Aránzazu. La fachada de la Basílica de Aránzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), Enero 1970. Archivo Aránzazu XLIX-n. 479, pp. 42-46.

ANASAGASTI, Fr. Pedro de, “Oteiza en Aránzazu”, *Revista Aránzazu*, Oñate (Guipúzcoa), n. 479, Marzo 1970.

PELAY OROZCO, Miguel, “Aránzazu y Oteiza”, 26 de julio de 1970. Archivo Museo Oteiza FH_3695.

AMÓN, Santiago, “Lo familiar y lo enigmático en la obra de Lucio Muñoz, II. La pintura mural”, *Nueva Forma*, Madrid, n. 58, Noviembre, 1970, pp. 2-26. Archivo Museo Oteiza FH_601.

La nueva Basílica de Ntra. Señora de Aránzazu

HA SIDO PREMIADO EL ANTEPROYECTO DE LOS ARQUITECTOS SAENZ OIZA Y LAORGA

A primera hora de la tarde de ayer se reunió en la Diputación el Jurado calificador del Concurso de Anteproyectos para la construcción de la nueva Basílica de Aránzazu, constituido por el presidente de la Diputación de Guipúzcoa, señor Elorriaga; el R. P. Pablo de Lete, Provincial de los Franciscanos de Cantabria; el alcalde de Oñate, señor Ugarte; el decano del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarros, señor Basterrechea; el arquitecto señor Zuazo; el arquitecto provincial, señor Baroja, y el arquitecto, secretario de la Junta de Construcciones, señor Saiz Aguirre, para emitir el fallo, después de haber examinado durante los días pasados los anteproyectos presentados a dicho Concurso, que son 14, de toda España.

El Jurado, apreciando la meritisima labor realizada por todos los concursantes, acordó conceder los siguientes premios a los anteproyectos presentados:

Primer premio, de 50.000 pesetas, y realización del proyecto y dirección de las obras, al presentado por los señores don J. Sáenz Oiza y don Luis Laorga.

El Jurado, apreciando que los anteproyectos presentados por los señores Barroso y Aburto y los hermanos Borobio, se encuentran con igual puntuación, en mérito a su trabajo, acordó refundir el segundo y tercer premio, repartiendo el importe total de los mismos —50.000 pesetas— a partes iguales, o sea, a 25.000 pesetas cada uno.

El tercer premio, de 10.000 pesetas, fué adjudicado al anteproyecto de don Fernando Chueca Goitia.

Asimismo el Jurado acordó conceder tres accésit de a 5.000 pesetas.

El Jurado, a la vista de los trabajos presentados y que las bases del Concurso definen en relación con lo que debe ser la nueva Basílica de Aránzazu, ha tratado de hacer una concreción sobre las características particulares que tiene que tener la iglesia. Se trata de levantar una nueva Basílica de la máxima capacidad, pero procurando conservar lo más posible las edificaciones actuales.

Esta Basílica ha de tener la venerada imagen de Nuestra Señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa, y ha de ser una iglesia para la Orden Franciscana. El aspecto triple de Basílica, iglesia de peregrinos y el orden conventual, ha estimado el Jurado que será obligado tener en cuenta en la nueva construcción.

El proyecto elegido cumple estas condiciones que han de ser, sin embargo, corregidas aún más en el futuro que deben de realizar los autores del anteproyecto galardonado.

El carácter religioso o lo que pudiera denominarse arquitectónico ha sido también objeto de preocupación por parte del Jurado. El anteproyecto premiado tiene en sus trazos y composición un profundo sentido religioso dentro de una arquitectura moderna, actual y enraizada con un movimiento muy extendido en la arquitectura religiosa de nuestro mundo occidental. Su campo de acción rebasa los límites nacionales y este hecho puede, de momento, hallarse en un campo poco comprensible.

Con gran brillantez se celebró en Aránzazu, la festividad de la Santa Patrona de Guipúzcoa

Asistió el Nuncio de Su Santidad y los obispos de San Sebastián y Santander

Colocación de la primera piedra del Santuario de Aránzazu

Aránzazu, presentaba ayer un aspecto brillantísimo. Desde primera hora de la mañana, la afluencia de peregrinos y fieles amantes de la Patrona de Guipúzcoa, fué enorme. Superó en varios miles la asistencia de ferivosos marianos en relación con años anteriores. El tiempo espléndido, contribuyó a la mayor solemnidad de los actos, que resultaron en extremo emocionantes. Ha sido una jornada solemne, llena de emoción y brillantez, donde una vez más la fe mariana del pueblo guipuzcoano quedó bien demostrada.

El excelentísimo y reverendísimo señor obispo de la diócesis de San Sebastián, doctor don Jaime Font Andreu, llegó el viernes por la tarde a Aránzazu acompañado de su hermano y el secretario de Cámara, siendo recibido por el Provincial de los Franciscanos, R. P. Pablo Leiz; el Guardián, R. P. Aranguren, y la venerable Comunidad del Santuario, asistiendo a la solemne "Benedicta" cantada.

A las diez de la mañana, se celebró la solemne misa de pontifical, en la que ofició el excelentísimo y reverendísimo señor obispo de la diócesis de San Sebastián, doctor don Jaime Font Andreu, actuando de presbítero asistente, el arcipreste de Vergara don Ceferino Oñativia, y de diáconos honorarios, el señor párroco y un coadjutor de Oñate; y de diáconos de misa, dos Padres Franciscanos de Aránzazu.

En el presbiterio y en el lugar de honor, presidieron el solemne acto su excelencia el Nuncio de Su Santidad, monseñor Cicognani; el señor obispo de Santander, doctor Eguino; la Diputación de Guipúzcoa en cuerpo de comunidad, presidida por el señor Elorriaga; gobernador civil, señor barón de Benasque; general gobernador militar, señor García Navarro, acompañado de su ayudante de campo, comandante señor Terrazas; co-

Padres Franciscanos, fué presidido por las autoridades, actuando durante los postres los espatantizaris del Colegio Seráfico y el bardo vasco "Basarri", que pronunció diversos versos alusivos al señor obispo y a la amantísima Virgen de Aránzazu.

Este año, los cultos en conmemoración de la Virgen de Aránzazu, han revestido singular brillantez. Afluyó al Santuario gran contingente de fieles en peregrinación y varios miles de devotos guipuzcoanos, así como gran cantidad de coches particulares. Fué sencillamente un acto grandioso.

S. E. R. DOCTOR FONT ANDREU,
VISITO EL SANTUARIO DE
LOYOLA

A las seis y media de la tarde, aproximadamente, llegó a Azpeitia el señor obispo, que iba acompañado de la Diputación de Guipúzcoa en pleno. Al límite municipal salió a recibir a tan señalado huésped el Ayuntamiento de Azpeitia con la Banda de música. A continuación, se formó una comitiva hasta el Santuario con la ilustre personalidad y acompañantes y en la que formaban parte los maceros y clarinetos de la Diputación.

A la puerta del Santuario, fué recibido por toda la Comunidad, al frente de la cual figuraba el R. P. Provincial y los RR. PP. rectores de los colegios de Loyola y San Sebastián, así como también el R. P. Superior de la residencia de este último lugar.

Bajo palio penetró el prelado en el Santuario. Se comenzó con la entonación del "Benedictus" y a continuación, el R. P. Rector de Loyola, inició el "Te Deum", que fué seguido por toda la Comunidad. Por último se cantó la salve popular gregoriana, unánimemente entonada por comunidad y pueblo.

El doctor Font Andreu, impartió su bendición, que fué recibida por todos con gran regocijamiento.

Posteriormente, el señor obispo pasó a la Residencia, en donde saludó a la Comunidad. Puede calificarse de efusión y fervor lo que realizó el pueblo azpeitiano para besar el anillo episcopal.

Nota simpática fué la presencia de más de 300 niños en la recepción a S. E. R., y que azaban banderitas con los colores del Vaticano.

Hacia las siete y media, salió el señor obispo en dirección a San Sebastián.

Salutación del Prelado

S. E. Reverendísima ha dirigido la siguiente salutación, que se publica en el primer número del "Boletín Oficial del Obis-

celo, caridad y beneficencia en sus distintas y variadas manifestaciones, así como los que se ocupan en el

"Con gran brillantez se celebró en Aránzazu, la festividad de la Santa Patrona de Guipúzcoa. Asistió el Nuncio de Su Santidad y los obispos de San Sebastián y Santander. Colocación de la primera piedra del Santuario de Aránzazu" y "Salutación del Prelado" (Jaime Font i Andreu, Obispo de San Sebastián), El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 9 de septiembre de 1950.

lentísimo y reverendísimo señor obispo de la diócesis de San Sebastián, doctor don Jaime Font Andreu, actuando de presbítero asistente, el arcipreste de Vergara don Ceferino Oñativia, y de diáconos honorarios, el señor párroco y un coadjutor de Oñate; y de diáconos de misa, do. Padres Franciscanos de Aranzazu.

En el presbiterio y en el lugar de honor, presidieron el solemne acto su excelencia el Nuncio de Su Santidad, monseñor Cicognani; el señor obispo de Santander, doctor Eguino; la Diputación de Guipúzcoa en cuerpo de comunidad, presidida por el señor Elorriaga; gobernador civil, señor barón de Benasque; general gobernador militar, señor García Navarro, acompañado de su ayudante de campo, comandante señor Terrazas; comandante de Marina, señor García; don Julián Lojendio, consejero de Estado y su hijo don Ignacio, catedrático de Derecho Político de la Universidad de Sevilla; acompañado de su distinguida esposa; Ayuntamiento de Oñate, en corporación, presidiendo una nutrida peregrinación de devotos de la Virgen de Aranzazu, y diversas personalidades y autoridades de la capital y de la provincia.

La misa de pontifical, en la que ofició el señor obispo de San Sebastián, revistió gran solemnidad. El coro del Santuario, en una magnífica intervención, dirigida por el ilustre maestro y prelado doméstico de Su Santidad, monseñor Réffice, cantó con la más fiel interpretación de los textos sagrados y musicales la laureada partitura "Misa Jubilei", a seis voces mixtas, del citado maestro Réffice, y durante el Ofertorio, el emotivo "Laudes Marianae", de Rachmaninoff.

Ocupó la sagrada cátedra el R. P. Franciscano, Eugenio Aguirreche, que en una brillante pieza oratoria expuso las grandezas y verdades de María, de nuestra Santa Patrona de Guipúzcoa en su relación con la fe mariana.

Después de la ceremonia religiosa, se procedió con la mayor solemnidad a la colocación de la primera piedra del nuevo Santuario de Nuestra Señora de Aranzazu, acto que se inició procesionalmente, presidido por el Nuncio de Su Santidad, monseñor Gaetano Cicognani; señores obispos de San Sebastián y Santander, autoridades y miles de fieles devotos de la Virgen de Aranzazu.

Ofició el Nuncio de Su Santidad, firmando el acta de la ceremonia la citada dignidad eclesiástica, los señores obispos de San Sebastián y Santander; el gobernador civil, señor barón de Benasque; presidente de la Diputación, señor Elorriaga; general gobernador militar, señor García Navarro; alcalde de Oñate y otras autoridades. Después de la bendición y firma, se procedió a depositar la paleta de tierra por las autoridades.

El tradicional banquete en el Refectorio del Convento de los

se formó una comitiva hasta el Santuario con la ilustre personalidad y acompañantes y en la que formaban parte los maceros y clarinetos de la Diputación.

taban banderitas con los colores del Vaticano.

Hacia las siete y media, salió el señor obispo en dirección a San Sebastián.

pa, aquel a quien ante todo debéis inmensa gratitud por esta prueba de predilección al crear en provecho vuestro esta nueva diócesis, es quien ha tepido a bien enviarnos para que en nombre suyo apacentemos las vuestras y os guiemos por las sendas que conducen a la vida eterna.

Traemos como divisa de nuestro pontificado el "ut vitam habeam et abundantius habeamus", "que tengan vida y la tengan sobreabundante", del Buen Pastor, que fácilmente se traduce por aquella otra de nuestro glorioso San Ignacio de Loyola, celestial Patrono de la Diócesis de San Sebastián: "Ad maiorem Dei gloriam". A mayor gloria de Dios.

Esta y no otra es nuestra suprema aspiración, a la cual hemos de consagrar en todo momento nuestras fuerzas.

Reconocemos que no ha de ser fácil nuestra tarea. Aparte las naturales dificultades que trae siempre consigo la creación y organización de una diócesis y el hacerse cargo de toda la complejidad de sus problemas, con frecuencia harto delicados, sabemos que el enemigo de las almas no ha de cejar ni dar nunca su brazo a torcer en su intento de obstaculizar toda obra buena. Pero volvemos la vista al Sagrado Corazón de Jesús, ese Corazón Divino a quien vuestro P. Cardaveraz os enseñó a amar, a quien con inmenso gozo hemos hallado como esperándonos desde lo alto de la montaña que domina la capital de la Diócesis, y que prometió a su dulce confidente el P. Hoyos, y en él a todos sus devotos: "Cuida tú de mi honra y de mis cosas, que mi Corazón cuidará de ti y de las tuyas".

Por eso, desde ahora, ponemos en sus manos, por medio de las de María, los afanes, inquietudes, proyectos y empresas de nuestro pontificado, seguro de que estando en tan buenas manos el negocio, no podrá menos de prosperar y rendir ciento por uno en favor de los intereses de la gloria de Dios y la salvación de las almas.

Damos por descontada la cooperación incondicional, desinteresada y unánime de nuestro clero secular y regular, de cuyo celo tan buenas referencias poseemos. Ellos han de ser y esperamos que sean nuestros principales y constantes colaboradores, puesto que a ellos, junto con Nos, incumbe el ministerio de las almas.

La Acción Católica, las Congregaciones Marianas y las demás Asociaciones y Entidades que se dedican al ejercicio del

ayudar en la moralización de las costumbres y en el fomento de la religiosidad con su buen ejemplo y con su celo en cumplimentar la legislación del Estado a este respecto; confiamos llevar a cabo el programa de nuestro pontificado, que, como arriba dijimos, se cifra en la "mayor gloria de Dios" mediante la salvación de las almas.

Como os dijimos el día de nuestra entrada en la Diócesis, en la Bula Pontificia que se leyó al pueblo congregado en la Santa Iglesia Catedral del Buen Pastor, el Romano Pontífice expresa sus esperanzas de que el nuevo Prelado halle en vosotros hijos devotos, y vosotros en él un Padre benévolo. No han de quedar defraudados tan amorosos deseos. Vosotros, hijos míos de toda clase y condición; tan fieles depositarios de los tesoros de la fe y que, en medio de vuestro progreso, sois continuadores de seculares tradiciones celosamente conservadas, y os miráis en el ejemplo de los héroes y santos que esmaltan vuestra historia; vosotros que habéis destacado siempre por vuestra hombría de bien, por vuestra religiosidad y por vuestro acatamiento a la Iglesia, sois nuestra garantía de lo primero y habéis de ayudarnos al mismo tiempo a que podamos realizar lo segundo. El contacto inicial que tuvimos con vuestras autoridades y representantes, que se apresuraron a venir a ofrecernos su adhesión y valiosísimo concurso en cuanto tuvieron noticia de la provisión de la Diócesis, y la misma calurosa acogida que acabamos de experimentar, viéndose reunidos con tanto fervor y en tan gran número en torno Nuestro, nos han hecho gustar las primicias de tales augurios. Delando, pues, a un lado todo cuanto pueda significar recelo, incompreensión o suspicacia, continuemos por la senda luminosa de una creciente cordialidad, todos unidos en el mismo amor a nuestro Dios y Señor.

Por nuestra parte, recordando que Jesucristo, cuyo embajador somos cerca de vosotros —"Pro Christo legatione fungimur"—, no vino a "ser servido, sino a servir", y que su Vicario en la tierra tiene a mucha honra el proclamarse "Servus servorum Dei", Siervo de los siervos de Dios, también Nos sinceramente nos complacemos en ofrecernos al servicio de todos para lograr de todos el mayor servicio de Dios.

San Sebastián 4 de septiembre de 1950.

† AIME.
Obispo de San Sebastián.



AÑO X

NÚM. 107



NOVIEMBRE 1950

REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA

DIRECTOR:

Carlos de Miguel, Arquitecto

REDACTOR TÉCNICO: Javier Lahueria, Arquitecto.

CORRESPONSALES: En Roma, Ramón Vázquez Molezún, Arquitecto.
En París, Pedro M. Iruyarri, Arquitecto.DIBUJANTES: José Luis Picardo, Arquitecto.
Fernando Cavestany y
Joaquín Vaqueru Torrens, es-
tudiantes de Arquitectura.

S U M A R I O

Portada: Jardines del Generalife.

Concurso de la Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu.

Primer Premio: F. J. Sáenz Oiza y Luis Laorga, Arquitectos.

Segundo Premio: Regino y José Borobio, Arquitectos.

Segundo Premio: J. Barroso y R. Aburto, Arquitectos.

Cuarto Premio: F. Chueca Goitia, Arquitecto.

Congreso Internacional de Arquitectura paisajista.

Estudios de teoría de la Arquitectura.

Victor D'Ors, Arquitecto.

Detalles de carpintería.

Luis Moya, Arquitecto.

ÓRGANO OFICIAL DEL CONSEJO SUPERIOR DE COLEGIOS DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA

Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Cuesta de Santo Domingo, 3

SUSCRIPCIONES.

España: 225 pesetas los doce números del año. Países de habla
española: 250 pesetas. Demás países: 280 pesetas. Ejemplar
sueltos: Número corriente 20 pesetas y número atrasado 22 pesetas.

TALLERES: Gráficos Orbe, S. A. - Padilla, 82.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

XIII





*Primer Premio. Perspectiva del exterior.
Arquitectos: F. J. Sáenz Oiza y L. Laorga.*

Concurso de anteproyectos para la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aranzazu, Patrona de Guipúzcoa

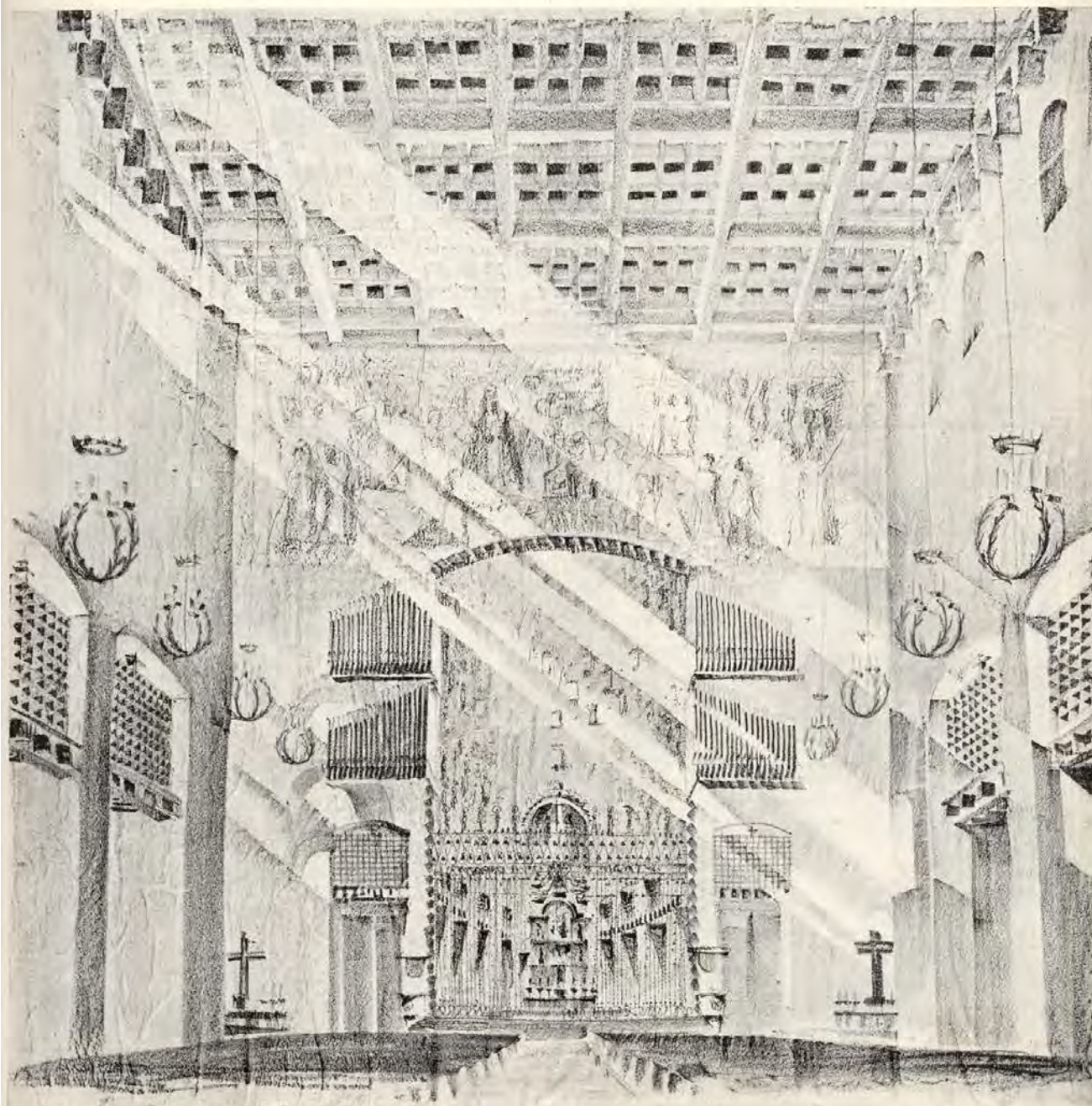
ACTA DEL JURADO

En la ciudad de San Sebastián se reúne el Jurado del Concurso, constituido por el Excmo. Sr. Presidente de la EXCMA. DIPUTACION DE GUIPUZCOA, don Avelino de Elorriaga, Presidente del mismo, y sus componentes, el M. R. P. Provincial de CANTABRIA, don Pablo de Lete; el Alcalde de Oñate, don Vicente Ugarte; los Arquitectos don José María Muñoz Baroja, Arquitecto provincial, designado por la EXCMA. DIPUTACION DE GUIPUZCOA; don Jesús Rafael Basterrechea, Decano Presidente del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro, designado por este Colegio; don Secundino Zuazo Ugalde, designado por los Arquitectos presentados al Concurso, y don José María Sáinz Aguirre, Secretario Técnico del mismo, que actúa de Secretario, para proceder a la calificación de los anteproyectos presentados.

Los trabajos presentados constituyen una valiosa aportación al Concurso, que sirve de satisfacción al Jurado, dejando en muy buen lugar

a los concursantes que han trabajado con un gran cariño, haciéndose acreedores a la gratitud del mismo, que se complace en hacerlo constar, juntamente con su felicitación.

Ha tenido muy en cuenta el Jurado, para la debida calificación, que se trata de elegir un anteproyecto que resuelva ya inicialmente, de modo satisfactorio, los problemas fundamentales, que son, a entender del mismo, el proyectar una iglesia basílica de la máxima capacidad en honor de la Santísima Virgen de Aranzazu, Patrona de Guipúzcoa, cuyo culto y devoción son actualmente muy grandes, y que al correr de los años han de incrementarse, con el consiguiente aumento de peregrinos, debiendo poder hacerse este peregrinaje fácilmente a la iglesia y compatible con la asistencia a los actos religiosos que se celebren dentro de la basílica en los días solemnes de grandes aglomeraciones, y, asimismo, que esta basílica sea una iglesia para la Orden Franciscana, que ha



Primer Premio. Perspectiva del interior.

de cumplir diariamente con sus rezos y con sus cantos, es decir, que ha de resolver el problema funcional como una iglesia conventual.

Teniendo en cuenta todo ello, el Jurado, por unanimidad, estima que el anteproyecto que reúne el mayor número de estas condiciones es el de los Arquitectos J. Sáenz Oiza y Luis Laorga, que tiene a la vez un profundo sentimiento religioso, moderno, es decir, una arquitectura actual, que, si no entronca con aquellas arquitecturas tradicionales tan extendidas por el País Vasco, se halla dentro de una gran corriente de arquitectura religiosa moderna, que rebasa los límites de las arquitecturas nacionales. Este carácter religioso se evidencia fuertemente en el exterior, en el presbiterio y en el camarín de la Virgen.

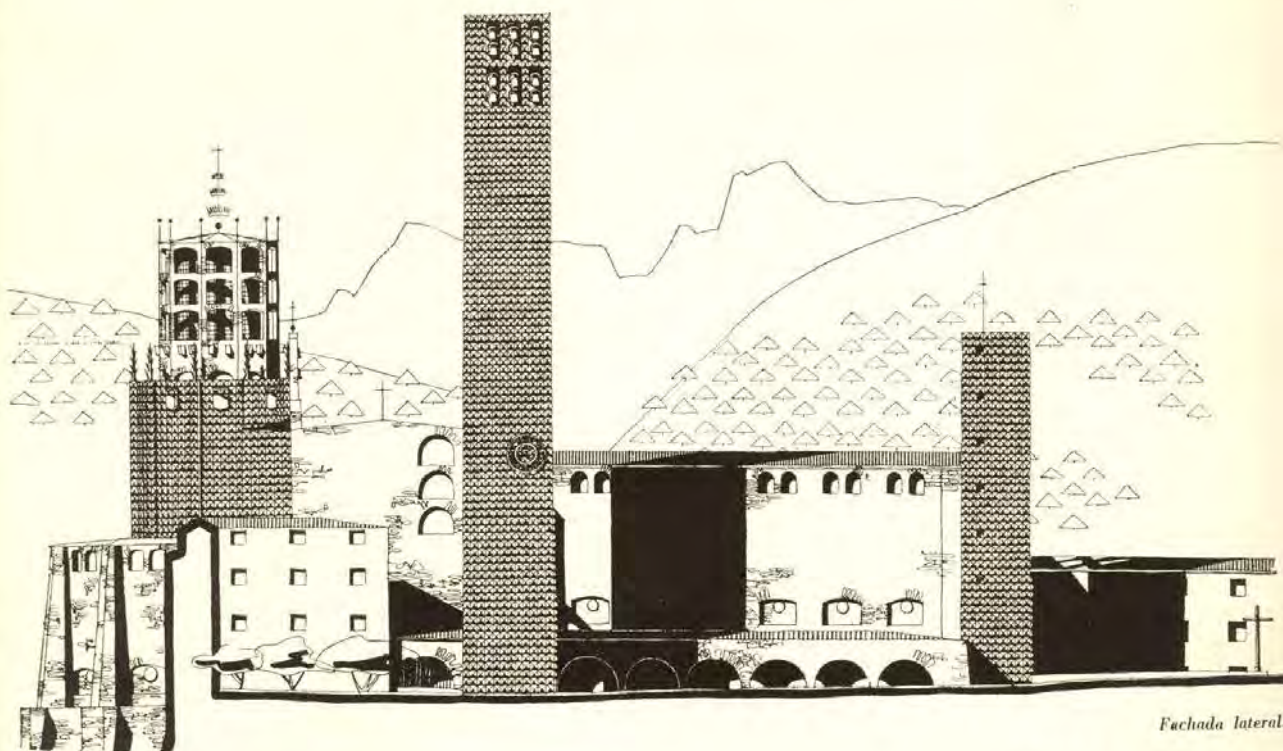
La preocupación del Jurado, en cuanto se relaciona con el estilo de la basilica y la arquitectura más extendida y quizá mejor de los últimos tiempos, el barroco vascongado, ha sido orientarse antes de tomar esta determinación; y de haber existido otro trabajo que, cumpliendo las condiciones básicas o fundamentales de elegir esta arquitectura de evolución sobre otras más actuales, para dar satisfacción a un ambiente

arquitectónico presente, como lo demuestra el hecho de que entre los anteproyectos premiados, dos de ellos tengan esta orientación.

Le siguen en orden de méritos los anteproyectos de que son autores don Regino y don José Borobio, y don Javier Barroso con don Rafael Aburto, y no encontrando el Jurado diferencia en cuanto a los méritos de ambos, estima que no puede establecerla entre el segundo y tercer premio, por lo cual ha creído justo su unificación, estableciendo dos premios iguales con la mitad del importe de la suma de ambos premios establecida en las bases.

El anteproyecto al que se concede el tercer lugar (cuarto premio) corresponde al Arquitecto don Fernando Chueca Goitia.

Teniendo en cuenta el Jurado que existen anteproyectos con soluciones parciales acertadas para algunas de las bases del Concurso, y el esfuerzo y buena presentación de varios de ellos, acuerda conceder tres accésit, sin orden de prioridad, a los anteproyectos de que son autores don Pedro Ispizua, don Antonio de Aralace y don Enrique Bas Augustin.



Fachada lateral.

ANTEPROYECTO PARA LA NUEVA BASILICA DE ARANZAZU

PRIMER PREMIO:
Arquitectos F. J. Sáenz Oiza
L. Laorga Gutiérrez

ALGUNAS IDEAS SOBRE LA COMPOSICION

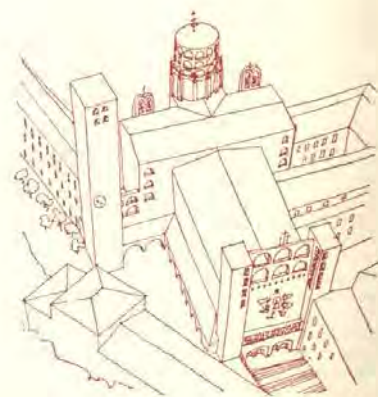
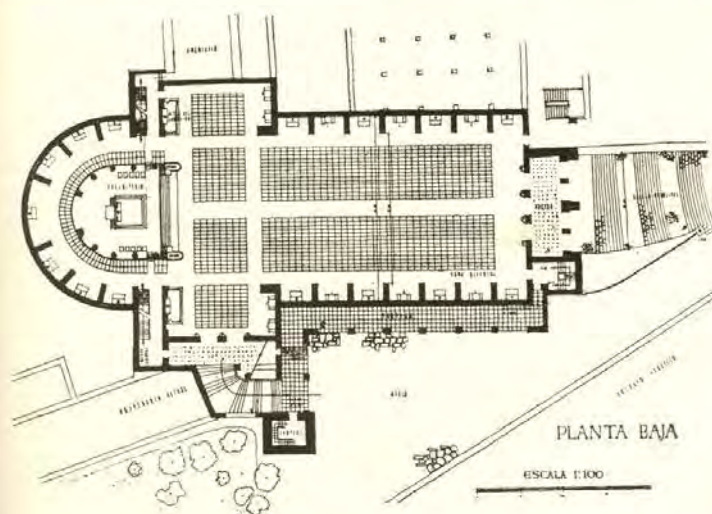
PLANTA: En principio, puede ser única o dividida; esta última sólo se justifica cuando por razones constructivas no se puede conseguir la primera; fué lógica en los estilos tradicionales, pero resulta inadmisibles en la actualidad.

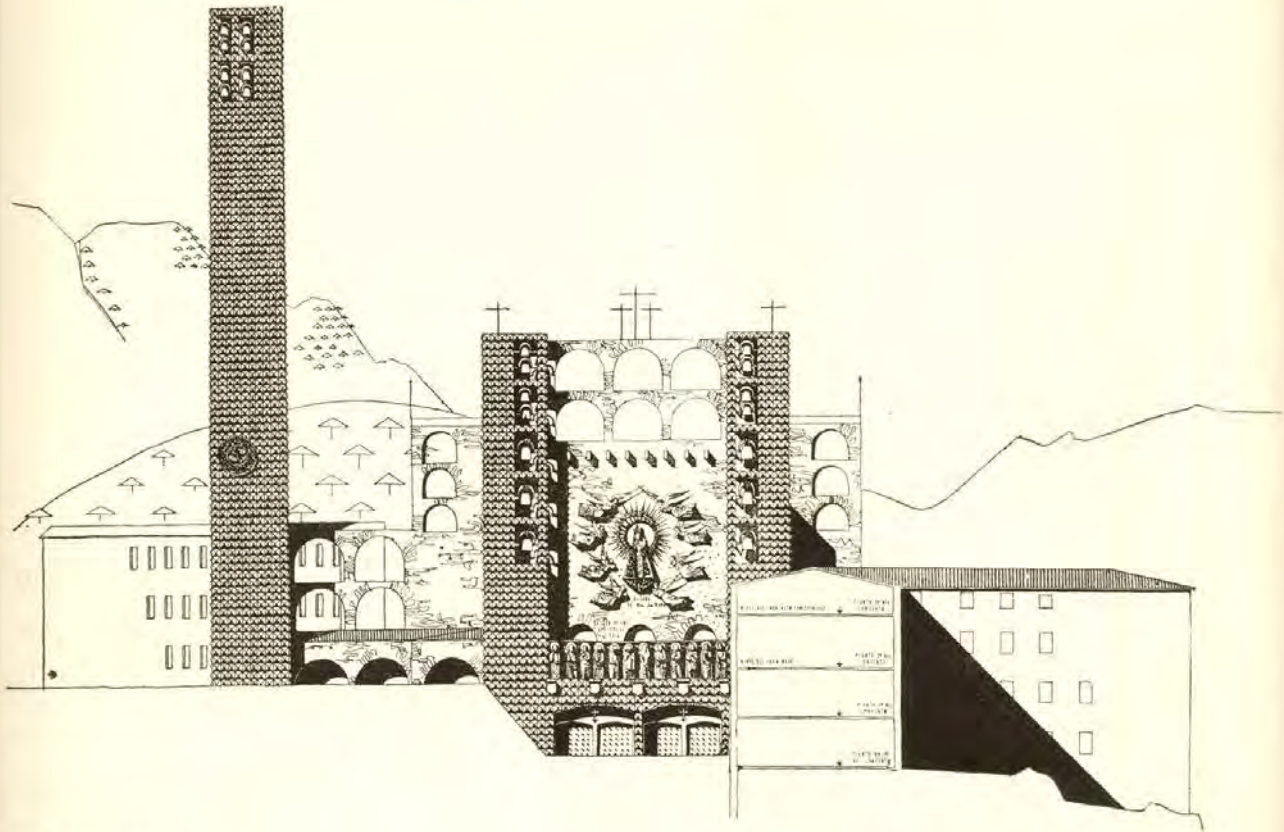
Dentro de la planta única cabe distinguir: nave corrida, sin distinción entre fieles y santuario, o solución más «jerarquizada», en que se acusa el valor de cada elemento del templo; aquélla, menos litúrgica; pagana ésta; origen de las plantas más o menos cruciformes es la genuina en el templo cristiano.

VOLUMEN: Debe estudiarse en relación con la estructuración propia derivada de la planta y con respecto al paisaje, edificaciones próximas, puntos de vista, etc. Una buena disposición de volúmenes debe traducir al exterior la función de cada una de las partes del templo: la nave destinada a los fieles, de gran superficie y menor valor, y el santuario, más reducido, pero dominante, superior en significado.

La solución histórica de señalar el crucero queda superada cuando es el propio altar lugar del sacrificio, verdadero eje del templo, el que aparece claramente definido bajo un volumen dominante.

En relación con el emplazamiento, el juego de volúmenes ha de ser tal que dejen al edificio integrado dentro del paisaje y de las edi-



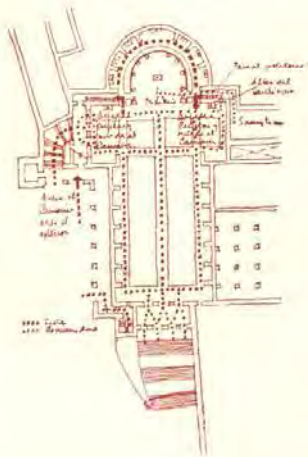
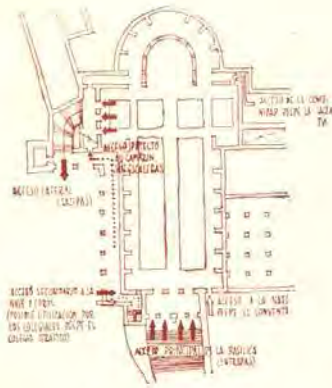


Fachada principal.

ficaciones próximas. El paisaje, la montaña, predisponen a la asimetría, al movimiento de masas. En la Naturaleza no hay ejes ni regularidad. La Acrópolis de Atenas es tan buen ejemplo de arquitectura unida al paisaje, como lo sería una iglesia con ejes rígidos dentro de un esquema urbano regular. No deja de haber buenos ejemplos de formas simétricas (cristalinas) en plena Naturaleza, como la Villa Rotonda de Palladio no lo sería si se hubiese adosado a otras construcciones de composición irregular.

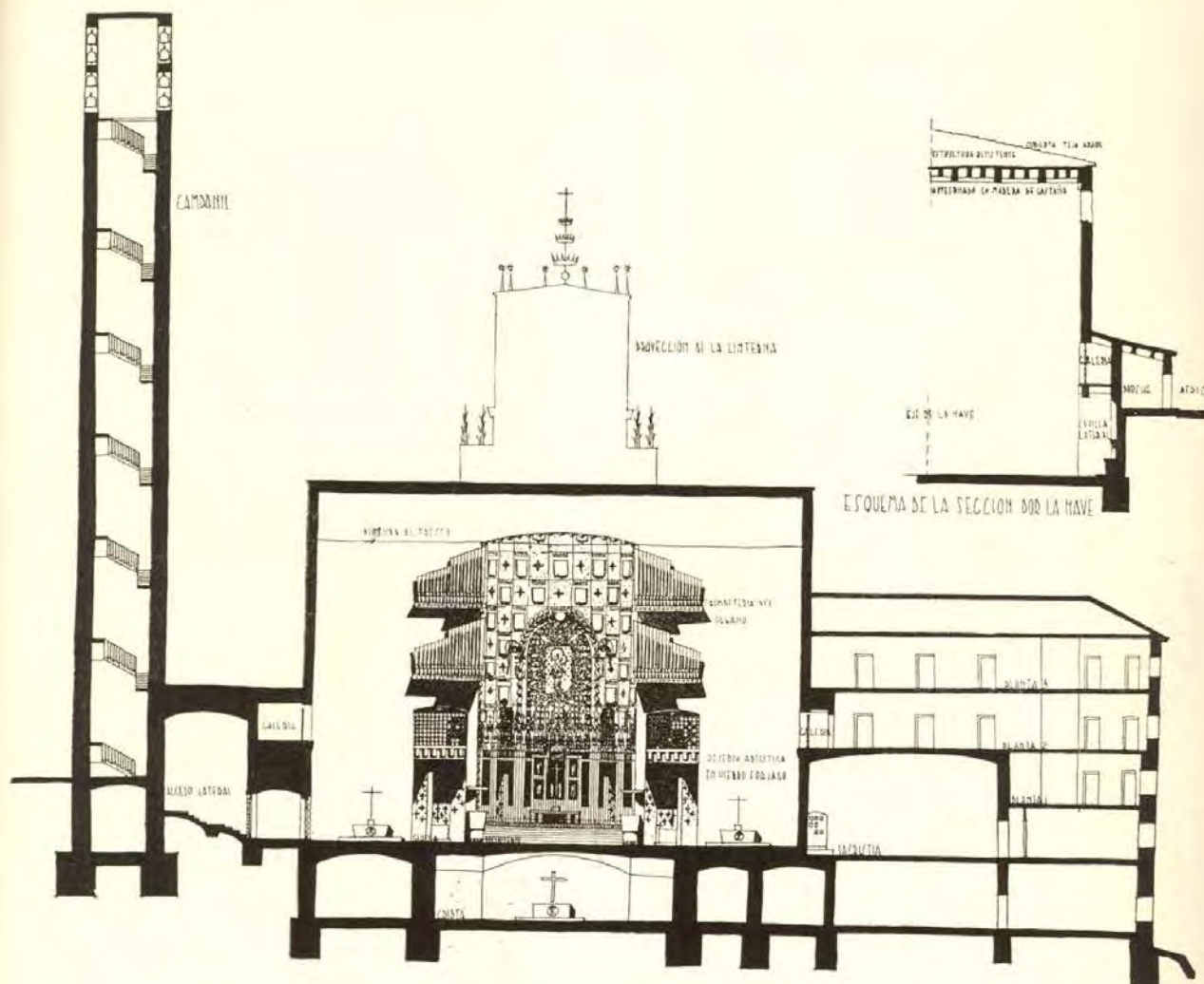
El planteamiento de la nueva basílica, en plena ladera, con la gran masa del convento adosada a uno de sus costados, elevadas crestas circundantes, etc., rechaza toda solución simétrica. El equilibrio exige una composición de aquellos efectos si se quiere lograr un conjunto armónico donde nada parezca sobrar.

ESTILO: Es inútil divagar sobre si debe de ser románica, gótica o renacentista. No puede ser nada de esto; ha de ser *actual*, tan actual como fueron aquéllas cuando se erigieron. Ni siquiera un arquitecto gótico continuó en románico un templo en construcción. Sin que esto suponga desprecio a la tradición, a la herencia de formas como fundamento y base de las actuales. Lo rechazable es el plagio, la postura cómoda y falsa de reproducir las formas que fueron. El estilo no debe buscarse en un catálogo, una revista o una Historia del Arte; debe surgir de la adopción de formas lógicas, resueltas y tratadas con sinceridad y nobleza, dentro de los medios de que se dispone y de las circunstancias del momento.



VOLUMENES: Se conserva la disposición de crucero con nave única rodeada de capillas. Se destaca en volumen el presbiterio y camarín de Nuestra Señora, señalando esta parte más importante del templo con una linterna, que concentra la luz exterior sobre estos elementos. El volumen de las naves se conjuga con el de la torre exenta, equilibrando la masa del convento adyacente.

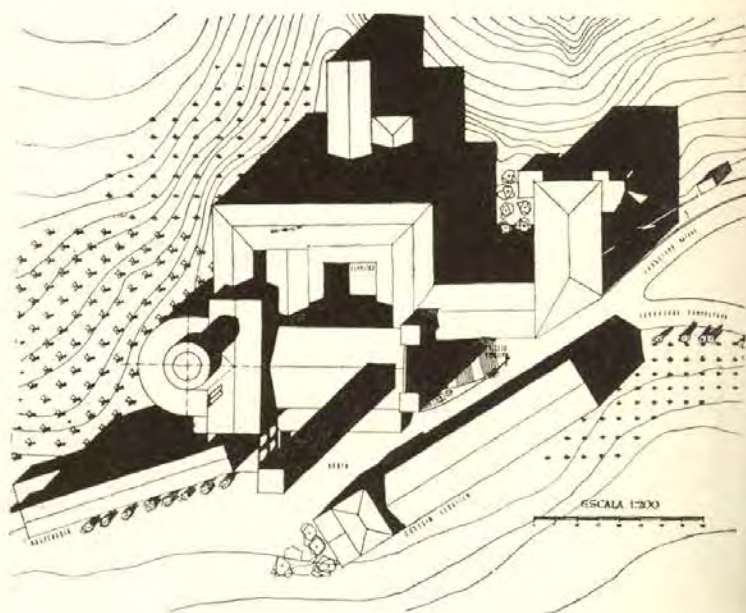
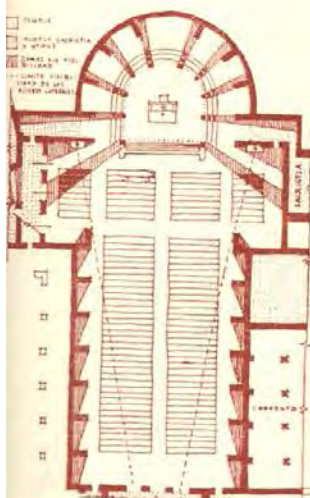
ACCESO Y CIRCULACIONES: El actual acceso, incómodo por la profundidad de la nave y lo retorcido de la planta, se mejora al elevar aquélla y disponer las entradas desde la carretera por el mismo eje de la iglesia. Queda una diferencia de nivel de 4 a 5 metros, la cual no es posible absorber modificando las rasantes de la carretera proyectada, pues ello dejaría colgadas las edificaciones actuales (Colegio Seráfico y entrada al convento) y se despegaría de la topografía natural del terreno. Puede admitirse un cambio de rasante de 1,5 metros como máximo. El desnivel que forzosamente hay que salvar para acceder al templo puede resolverse en esencia de dos formas: fuera o dentro de la nave. La primera solución es falsa; no corresponde la portada con la realidad de la nave, la entrada no es franca, el volumen interior no se muestra exteriormente y se resta superficie útil a la nave y su funcionamiento es malo e incómodo, especialmente para el paso de multitudes. La otra solución más amplia, cómoda y sincera, la más frecuente en casos análogos y la que, por dar lugar a un resultado aceptable desde el punto funcional y estético, la aceptamos sin más discusión.



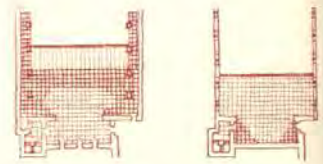
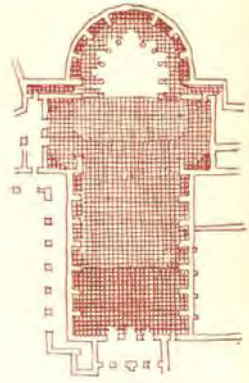
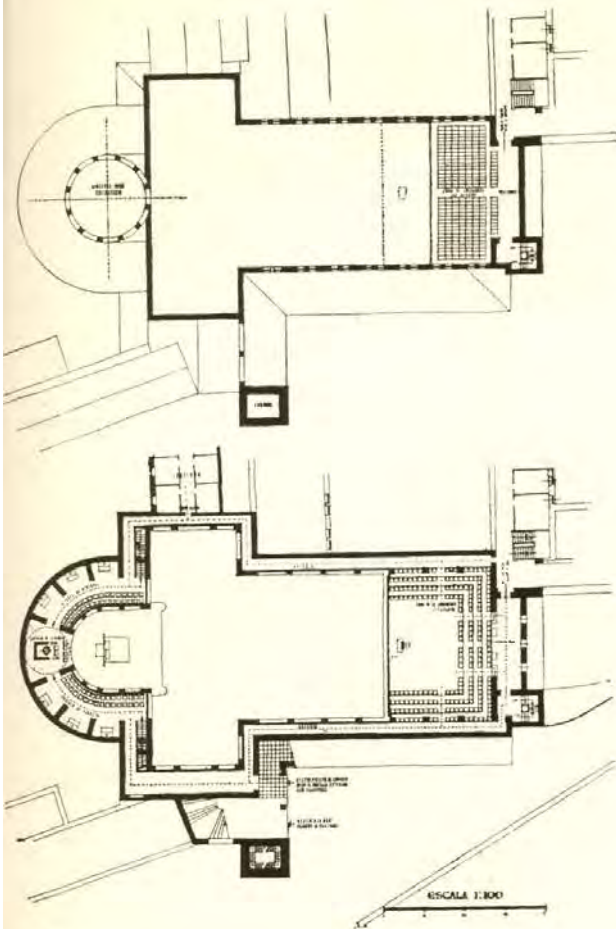
Sección transversal.

Planta del conjunto.

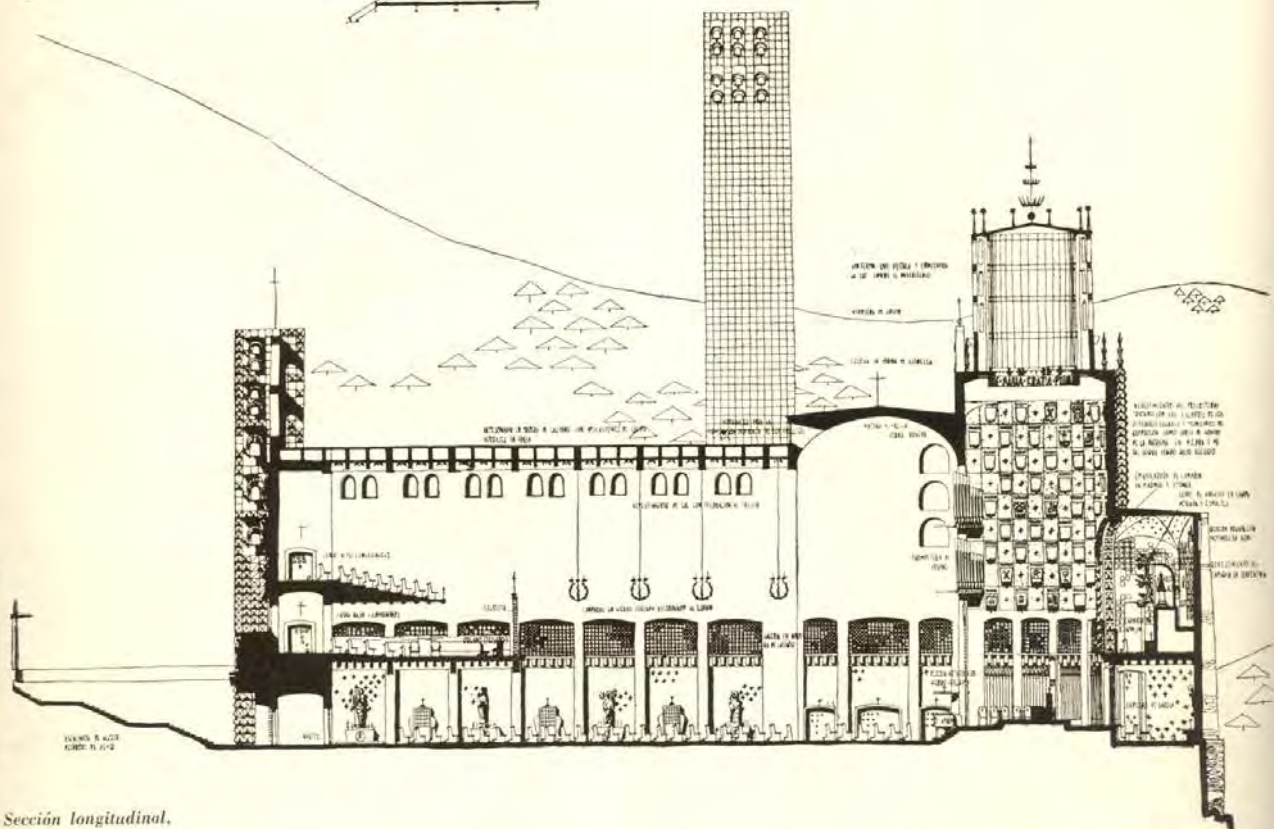
VISIBILIDAD: La nave única, la disposición del crucero y la colocación del altar en el centro del ábside, permiten las mejores condiciones de visibilidad, reduciendo al mínimo las zonas muertas.



Plantas de coro.



ILUMINACION: La luz se concentra principalmente en el camerín y el presbiterio, contribuyendo a destacar la parte principal del templo. Sobre la pintura situada en la bóveda del crucero se proyecta luz a través de seis ventanales abiertos al Norte, no visibles desde la nave. Esta se ilumina por ventanas altas, que permiten el paso de la luz necesaria para la cómoda lectura. El coro bajo recibe luz Norte directa desde la fachada, y el coro alto, luz análoga a la de la nave.

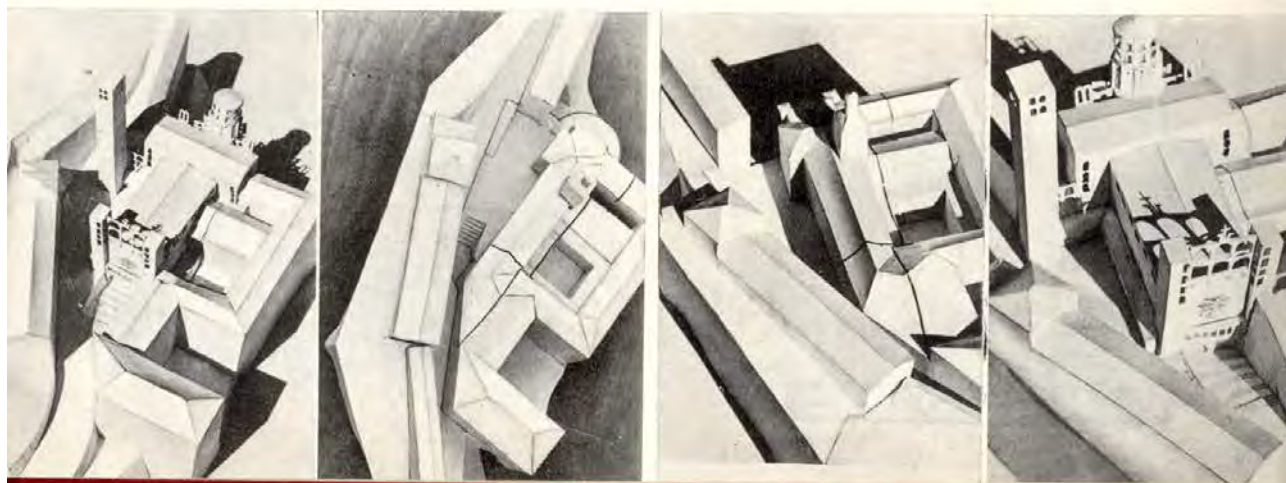


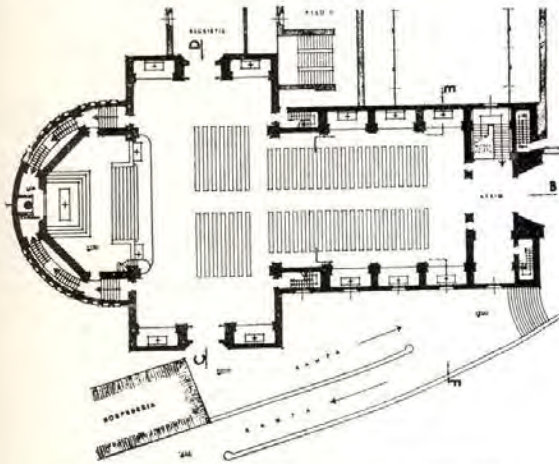
Sección longitudinal.



Distintas vistas con los modelos de las edificaciones existentes y el nuevo proyecto. Arquitectos, Sáenz Oiza y Laorga.

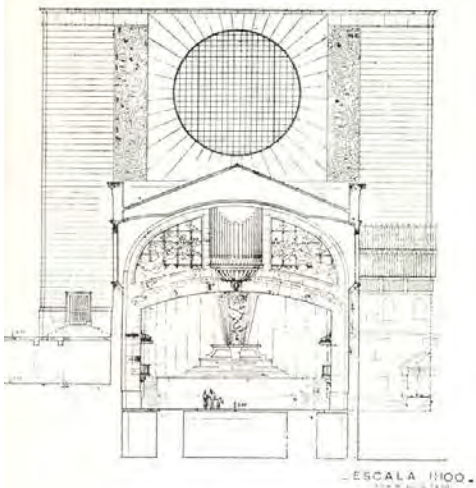
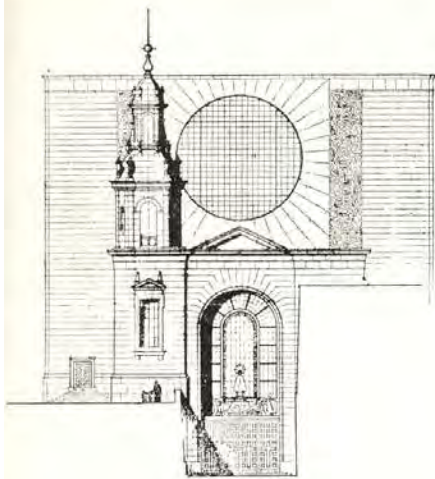
Boceto de Carlos P. de Lara para las pinturas de la futura Basílica de Aranzazu.





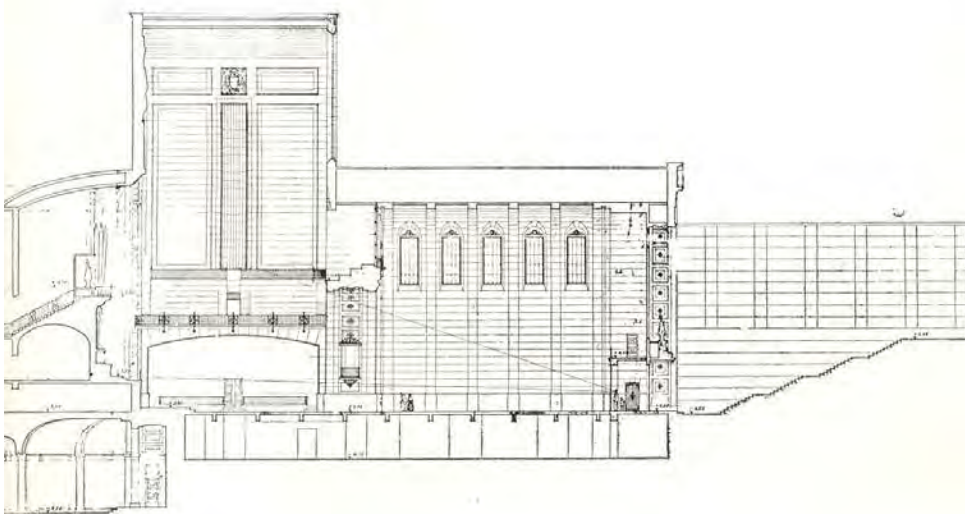
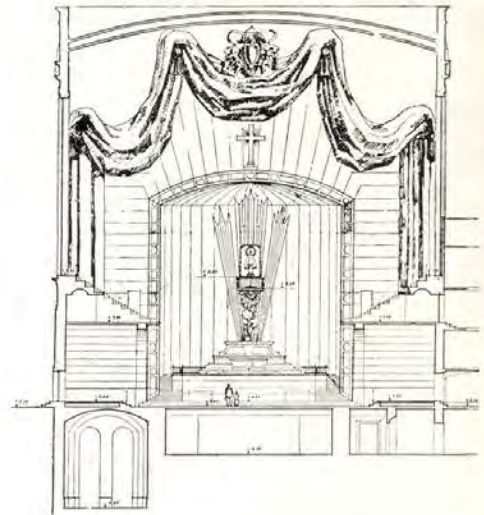
SEGUNDO PREMIO:
Regino y José Borobio
Arquitectos





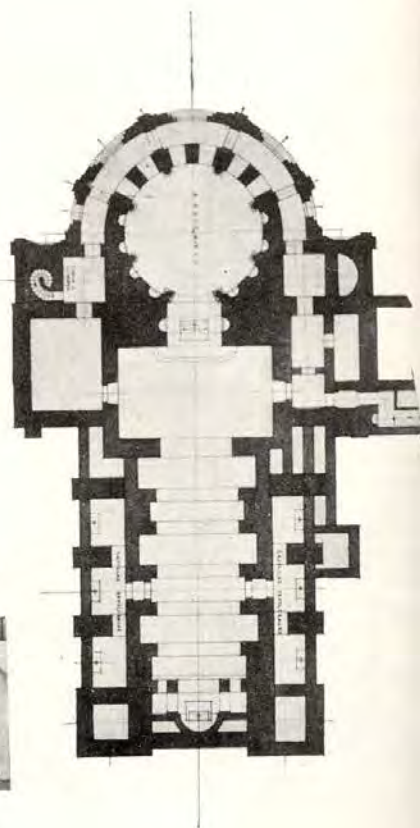
ESCALA 1:100.

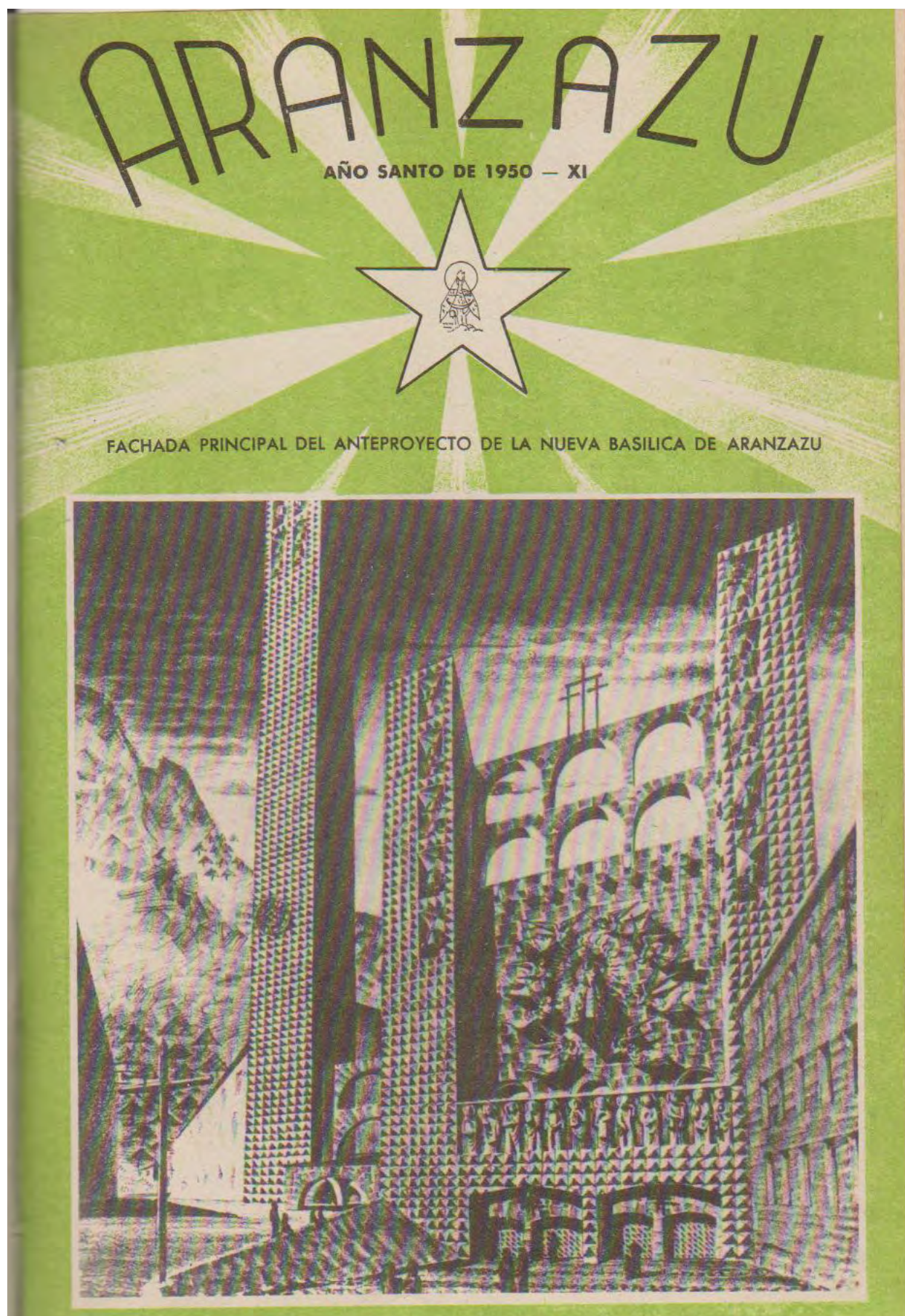
SEGUNDO PREMIO:
Javier Barroso y Rafael
Aburto, Arquitectos.





CUARTO PREMIO: *Fernando Chueca, Arquitecto.*





LETE, Fr. Pablo de, "Llamamiento a todos los vascos por la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu", Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 320, fasc. 11, Noviembre 1950, pp. 281-282.



ARANZAZU



FASCICULO XI, AÑO SANTO, 1950

DIRECCION Y ADMINISTRACION: SANTUARIO DE ARANZAZU - OÑATE (GUIPUZCOA)

LLAMAMIENTO A TODOS LOS VASCOS

POR LA NUEVA BASILICA DE NTRA. SRA. DE ARANZAZU

(Este llamamiento del que se hicieron eco los periódicos de las Provincias, apareció en los diarios de San Sebastián, abril de 1950).

Guipúzcoa tiene en Aránzazu uno de los más célebres Santuarios marianos de España. Desde la milagrosa aparición de la Madre de Dios en aquellas abruptas montañas, Aránzazu ha sido un potente imán que ha atraído muchedumbres de devotos peregrinos de Guipúzcoa y de todo el país vasco, y aun de regiones más lejanas.

Aunque no sean muchos los que sepan bien todo lo que en la historia de nuestro pueblo ha significado la Virgen de Aránzazu, nadie desconoce que ha sido un valor de primer orden. Y su Santuario, una y otra vez destruido por el fuego, otras tantas ha sido levantado rápidamente de sus ruinas. La fe y el amor del pueblo vasco a la Virgen de Aránzazu, tan reiteradamente puestos a prueba, han salido siempre triunfantes.

Hoy, como en los mejores tiempos de su historia, Aránzazu es, sin duda, el foco más poderoso de piedad de todo el país. Cada día son más numerosas las gentes que, presididas por sus sacerdotes y los mandatarios civiles, ascienden aquella sagrada montaña y van a postrarse a los pies de la Reina de los Cielos en demanda de gracia y de paz. Y nadie abandona aquel bendito lugar sin haber sentido el benéfico influjo de lo sobrenatural.

Pero la Basílica de la Virgen de Aránzazu, linda y devota, no es digna de la celebridad de aquel Santuario, ni digna de Guipúzcoa, que ha levantado a Dios y a su Santísima Madre otros templos suntuosos y de gran valor artístico. El de Aránzazu es pobre y manifiestamente insuficiente para acoger a los miles de peregrinos que concurren allí.

Hace tiempo que Guipúzcoa siente gravitar sobre su conciencia el sagrado deber de dotar a su celestial Patrona de una digna Basílica gran-

diosa y artística. Es éste un anhelo vivamente compartido por todos los guipuzcoanos y por todos los vascos.

Ha llegado la hora de llenar ese deber y cumplir ese voto popular. El Excmo. señor gobernador, barón de Benasque; Excmo. señor presidente de la Diputación, don Avelino Elorriaga; el alcalde de Oñate, don Vicente Ugarte, y los alcaldes de toda Guipúzcoa, reunidos recientemente en los salones de la Excma. Diputación, acordaron poner manos a la obra. Todos, rivalizando en noble y santo entusiasmo, han exclamado: "Ni un día más de espera".

Por nuestra parte, los franciscanos, fieles y devotos custodios de la sagrada imagen de la Madre de Dios de Aránzazu, que nada deseamos más ardientemente que engrandecer su culto y embellecer su Santuario y servir esmeradamente a los incontables peregrinos que acuden allá, hemos recibido con el mayor júbilo esta decisión; y nos disponemos a trabajar denodadamente para que pronto sea realidad este ya antiguo sueño de todo nuestro pueblo.

En la reunión antes citada de la Diputación quedó nombrada la "Comisión pro Nueva Basílica de la Virgen de Aránzazu", integrada por las siguientes personalidades: el Excmo. señor presidente de la Diputación, el M. R. P. Provincial de los Franciscanos, el R. P. Guardián de Aránzazu, los alcaldes de San Sebastián, Oñate, Tolosa, Azpeitia, Azcoitia, Irún, Vergara y Mondragón; y los señores don Julián Lojendio, don José Beñarán, don Ricardo Oreja, don Patricio Echeverría, don Carlos Souza y don José Irastorza.

Está ya convocado el "Concurso Nacional de arquitectos para el proyecto de la nueva Basílica, y señalada la fecha 9 de septiembre para la colocación de la primera piedra.

La empresa es ardua y costosa. Pero nunca el pueblo guipuzcoano se arredró ante mayores dificultades. Sabemos que todos los guipuzcoanos y todos los vascos, aún los que viven lejos de su país de nacimiento, tendrán a honor y a orgullo poner su piedra, grande o pequeña, en esta obra de amor dedicada a la Santísima Virgen que desde su trono de Aránzazu, ya hace siglos derrama sin cesar bendiciones a mano abierta sobre el pueblo de su elección.

Dejemos para el futuro un monumento digno de la religiosidad de nuestro país, que hable bien alto a las generaciones venideras de nuestro amor a la que vela celosamente por nuestros intereses más sagrados.

Generosidad por generosidad, la Madre de Dios no se dejará vencer de sus devotos y recompensará con magnificencia nuestros esfuerzos y sacrificios por glorificarla.

Fr. Pablo de LETE y JAUSORO
Provincial de los Franciscanos
de Cantabria

moreno, que actuará como secretario.

Tercera. El Concurso no podrá ser declarado desierto.

Cuarta. Los trabajos vendrán firmados por sus autores figurando en caracteres legibles el nombre, apellidos y domicilio del autor.

Quinta. Los originales, por triplicado, se enviarán a la Redacción de CORREO LITERARIO, Marqués del Riscal, 3, indicando en el sobre "Para el Concurso de Narraciones Breves", antes del 15 de septiembre de 1951. El fallo se hará público en el número de CORREO LITERARIO correspondiente al 1.º de octubre siguiente.

Sexta. El cuento premlado y cuantos merezcan distinción por parte del Jurado, se publicarán en CORREO LITERARIO.

y creador que lo ha hecho posible—es, sin duda, el primer autor cómico de nuestro tiempo. Jardiel Poncela, por quien —es verdad—tengo una devoción admirativa y afectuosa, es un hombre serio, inteligente e importante.

Lo encuentro cuando acaba de regresar de Pola, donde ha dado una conferencia. Se ha celebrado, en Pola, el centenario de Vital Aza.

—Tú ya sabes—me dice—que no se debe representar teatro extranjero en España. Hay muchas razones, y tú recordarás las mías del año pasado.

(Antecedentes: Marquerie publicó un

ARTE SAGRADO QUE DEFORMA

No parece admisible que para avanzar haya que volver a las pinturas rupestres

¿Qué dicen los intelectuales españoles sobre el problema arte nuevo, arte religioso?



"L'Osservatore Romano" del 10 de junio publica en primera plana un comunicado de monseñor Celso Constantini sobre las desviaciones modernistas del arte sagrado, que dice así:

"En Assy, en la Alta Savoya, se ha colocado en una iglesia una imagen caricaturesca que se quería hacer pasar por un crucifijo. En ella no se reconoce ya la adorable humanidad de Cristo, que consuma en la cruz el sacrificio cruento. Se trata de un deforme pestiche, un "insulto a la majestad de Dios—como escribe un diario—, un escándalo para la piedad de los fieles. El Obispo de Annecy ha hecho retirar la figura sacrilega."

Este y otros atentados contra el carácter venerable de las sagradas imágenes y cierta nueva arquitectura de la Casa de Dios suscitan el problema de la función litúrgica del arte sagrado. Este, en la Iglesia, debe asociarse con formas dignas al culto y ser, a la vez, hermenéutico, catequístico, celebrativo y ornamental. El arte sacro no tiene otra razón de ser y no se puede dejar al arbitrio de los artistas.

Séame permitido hacer públicas dos cartas que ponen de relieve autoritadamente no sólo la cuestión del arte, sino la cuestión de la fe:

Un protestante convertido, que lucha valerosamente en pro del decoro artístico del arte sagrado, me escribe: "Como descendiente de los reformadores del s.º XVI e hijo de un pastor calvinista, he llegado a descubrir que todo el movimiento llamado moderno, en arte, con sus exageraciones, admitidas actualmente aun por ciertos católicos y hasta por religioso, no es otra cosa que la continuación del espíritu nacido en la Reforma contra las artes figurativas que ciertos criterios declaran aún un incentivo a la idolatría. Debo confesar que el momento es de tal gravedad que hay que combatir animosamente para tratar de salvar los valores que han hecho la grandeza de Europa y de la civilización."

Otro estudioso señala así el laicismo de la arquitectura moderna: "Nuestros arquitectos olvidan con excesiva frecuencia que para el católico piadoso la Casa de Dios no es sólo el edificio de reunión de los domingos, sino el sagrado donde pueden en cualquier hora del día ponerse en contacto directo con el Señor bajo los místicos velos del Pan Eucarístico y donde puede desfogar su afecto hacia la Madre de Dios e invocar su ayuda."

Observando uno de nuestros recientes templos (en Suiza), en vano se busca lo "sagrado", y si se busca, nos encontramos frente a una palestra o a un "glubhaus" (un club)... El interior no es ni más ni menos que un "Vereinssaal" (una sala de reunión), todo lo cómodo que se quiera, pero al mismo tiempo

todo lo desabrida y fría que pudiera ser una iglesia reformada de la época más intransigentemente iconoclasta. El altar mayor no se diferencia en nada de la "Abendmahlstisch" (mesa de la Cena de los protestantes). El tabernáculo ostenta molduras extrañísimas...

También yo admito el principio de que toda época debe manifestar su peculiar gusto estético, pero no puedo admitir que el sentido estético, de lo bello y de lo sublime se transforme en una manía pseudoestética que ultraja a aquellas catarsis o ansias de purificación que despierta en el alma contemplativa el reino del ideal puro y santo."

También el que suscribe declara abiertamente que no es partidario incondicional del pasado. También yo soy sensible al ansia de los artistas que tratan de renovar el arte sagrado. Aprecio ciertas tendencias cuando éstas salvan el carácter sacro y las buenas reglas de la literatura y la sintaxis del discurso artístico. La Iglesia ha acogido siempre en los templos todas las buenas innovaciones de las artes sagradas con tal de que no ofendan al culto. El segundo Concilio de Nicea y el de Trento son explícitos e imperativos en este punto.

No parece admisible que para avanzar haya que volver a las pinturas prehistóricas, cavernícolas o rupestres.

Hoy ciertas novedades bárbaras que no respetan la decencia o la forma y suscitan horror en los fieles, producen efectos dañosos, tanto en el camino del arte como en el de la fe.

Los Sumos Pontífices han levantado la voz contra estas aberraciones, aunque añadan que quedan abiertas todas las puertas a las buenas novedades. Y ninguno pondrá en duda que las supremas autoridades de la Iglesia tienen una absoluta y exclusiva competencia para juzgar de todo lo que se refiere al culto católico.

CELSE CONSTANTINI."

CORREO LITERARIO transcribe, tomado de "Ecclesia" (número 519), el anterior y sumamente interesante comunicado de monseñor Constantini, y se propone abrir en sus páginas una polémica sobre las relaciones que puedan o deban existir entre el arte nuevo y el arte religioso, sobre todo en su aspecto litúrgico.

Probablemente en las páginas centrales de nuestro próximo número, podremos ofrecer a nuestros lectores cinco o seis artículos de firmas muy autorizadas. Además de tales artículos expresamente solicitados por esta Redacción, CORREO LITERARIO publicará complacientemente opiniones espontáneas, especialmente de nuestros pintores.

CONSTANTINI, Celso, "Arte sagrado que deforma. No parece admisible que para avanzar haya que volver a las pinturas rupestres. ¿Qué dicen los intelectuales españoles sobre el problema arte nuevo, arte religioso?", El Correo Literario, Madrid, 15 de junio de 1951.



OTEIZA, Jorge de, "El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo", El Correo Literario, n.31, Madrid, 1 de septiembre de 1951, p.7.

El porvenir del arte cristiano está identificado con el arte nuevo

Afirma el escultor Jorge de Oteiza

CONSIDERO de fundamental importancia la discusión abierta entre los plásticos por CORREO LITERARIO, sobre el concepto de la deformación en el arte religioso. Pertenece esta cuestión a la investigación estética. Puede ser falsa y criticable la deformación artística cuando obedece subjetivamente al gusto, bueno o malo, del artista. Pero en el arte no se deforma por capricho. Me refiero a los artistas responsables, que no son todos los que cuidan de su publicidad en exposiciones y revistas, tan escrupulosamente.

Si sabemos en qué consiste la obra de arte, aceptaremos las deformaciones estéticas correctas y rechazaremos las falsas. Toda deformación o alteración veraz se justifica en la misma obra de arte, por la interacción de sus factores ontológicos constitutivos—naturales, geométricos y vitales—, y de acuerdo al clima funcional que gobierna las operaciones del plástico. La fórmula molecular del Ser estático es invariable. Pero sus factores ontológicos constantes sufren transformaciones, a veces graves, con la evolución histórica.

Trato de estos conceptos fundamentales en un libro, en prensa, del Instituto de Cultura Hispánica: «Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana». La eficacia religiosa de esta escultura precolombiana, reside en el cálculo violento y sincopado, precisamente, de sus deformaciones. Prefiero, pues, ahora, reducir mi intervención en esta polémica a transcribir un apéndice del libro en el que señala la impresión que el estilo religioso de un arcaico pueblo americano me produce en la actualidad de nuestro arte cristiano.

Quizá no sea propio, literalmente en términos religiosos, hablar del poder de salvación de la obra de arte. En términos estéticos, si es lícito y aún más: habremos de determinar las relaciones entre el consistir estético y el Ser divino. (Religión, Metafísica y Estética son técnicamente tres ciencias distintas, pero constituyen una sola disciplina, la de las relaciones del hombre con Dios. Un común anhelo de salvación las conjuga en el corazón del hombre.) Pero, en este momento no tratamos más que de comparar la trascendencia religiosa de esta estatuaría con el porvenir de nuestra arte cristiano.

El arte Gótico es el arte cristiano para el hombre de la Edad Media. ¿Cuál es el arte cristiano para el hombre de hoy? Religión y Metafísica se mezclaron en el arte anterior a Grecia. El nacimiento científico de la Filosofía, de la Metafísica griega, hace del arte griego un arte demasiado humano. Es precisamente en este arte desdivinizado, religiosamente aséptico, donde el hombre de

la Edad Media cimienta el arte cristiano. Aquí está la personalidad del arte Gótico y también su limitación divina. Su naturaleza excesivamente naturalista, cargada en la anécdota, debilitada para el hombre de hoy, pasada en su naturaleza estructural, en su trascendencia objetiva.

Hoy creemos que el porvenir del arte cristiano está identificado con el del arte nuevo. Antes, nuestra disposición griega, digamos pagana, no nos permitió más que el arte gótico. Hoy nuestra disposición, digamos cristiana, facilitará nuestra empresa creadora. Necesitamos intentar un arte capaz de expresar al hombre en comunión con Dios, no la anécdota gótica del hombre arrodillado, no al hombre unido a Dios por la naturaleza humana que nos separa de El, sino un arte capaz de intentar la expresión de la transfiguración, la conversión divina del hombre.

Contamos con un progreso científico que nos permitirá pronto equiparnos materialmente para viajar fuera de la tierra, pero no intentamos acercarnos más a Dios, no intentamos nuestras imágenes religiosas con el equipo espiritual que hoy puede permitirnos, emocionalmente, fantásticas creaciones plásticas de este anhelo de acercamiento, de conversión.

Necesitamos no limitar nuestra capacidad de asombro, para no apagar emocionalmente nuestra ilusión. Limitando el esfuerzo para el entendimiento estético, limitamos el efecto de lo que el arte busca expresar, condenamos al artista. Así hemos llegado hoy—tenemos valor para reconocerlo, es necesario este examen de conciencia para tratar de lo que estamos intentando decir—, que así hemos llegado, digo, no sólo a limitar la imaginación plástica de la creación, sino a suprimir el servicio religioso del artista: el arte siempre ha servido a este anhelo social de la salvación.

Ayer se representaba la anécdota de un milagro, hoy puede intentarse la imagen plástica de un misterio. Hoy puede hablar el artista así y el hombre debe prepararse para poder ver así.

He aquí este hombre del Alto Magdalena, dándonos ejemplo de lo que es invención de un arte divino, en las circunstancias culturales más desamparadas. El hombre sin centros de apoyo, desatado en una naturaleza igual a su miedo incógnito existencial. Luego, el ejemplo gótico, grandiosa expresión triunfante del hombre atado al naturalismo griego.

Hoy el hombre, desatado de todo naturalismo, preparado espiritualmente para todos los viajes fuera de sí mismo, reinventa las estructuras de todas las cosas. ¿Qué hace el arte? Ya ha iniciado también su nuevo camino. Cada artista tenemos la responsabilidad de nuestro propio tiempo y la responsabilidad de dar razón y solución estética de él. Frente a Dios, el artista también se salva o muere eternamente. Eso es todo.

26-9-57

Piero

ARTE



Asignación a Jorge de Oteiza de la estatuaria para la nueva basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu.

A quienes de sobra conocen la limpia ejecutoria artística de Jorge de Oteiza y su profunda influencia estética en los medios artísticos hispanoamericanos, no puede sorprenderles su reciente triunfo al serle asignado el proyecto y ejecución de la estatuaria para la nueva basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, Patrona de Guipúzcoa, en una escrupulosa selección realizada por los arquitectos señores Laorga y Sáenz Oiza, tras un ejercicio práctico final. Casi simultáneamente le ha sido conferido el encargo de las estatuas destinadas a una iglesia próxima a erigirse en las cercanías de los Saltos del Zadorra. Últimamente, Jorge de Oteiza había ganado el concurso nacional para el monumento

a Felipe IV en San Sebastián, siendo además este año uno de los cuatro escultores elegidos por la Delegación Nacional de Arquitectura para representar a España en la Trienal de Milán. En prensa, por el Instituto de Cultura Hispánica, su libro "Análisis estético de la estatuaria megalítica americana", que aparecerá en breve, obra elogiada por las más prestigiosas plumas críticas de Sudamérica y que viene a llenar un sensible hueco en la actual bibliografía de temas precolombinos.

Con estos y otros antecedentes, con su brioso e impecable itinerario artístico, rebelde a todo género de claudicaciones y renunciaciones, con su asignación de las esculturas para la nueva basílica guipuzcoana, Jorge de Oteiza se sitúa decisivamente como uno de los valores más representativos de nuestra moderna plástica nacional.



ESCULTURA MODERNA PARA ARANZAZU

Escultura de Jorge de Oteiza, a quien se ha encargado la estatua de la nueva Basílica de Aránzazu, que da idea del concepto artístico del artífice de Orio. Representa a Santa Clara,, llenando con el chorro de su corazón la escudilla que va a dar a los pobres.

(VEA EN ULTIMA PAGINA EL "DIALOGO DONOSTIARRA" DEL AUTOR CON NUESTRO REDACTOR ALBERTO CLAVERIA).

DIALOGOS DONOSTIARRAS POR ALBERTO CLAVERÍA

EL ESCULTOR DE LA BASILICA

Un revolucionario concepto de la estatuaria para Aránzazu

COMO es sabido, Jorge de Oteiza, un guipuzcoano de Orio, actualmente residente en Bilbao después de permanecer muchos años en América, ha recibido el encargo en lid con doce escultores más, de proyectar y realizar la estatuaria de la nueva Basílica de Aránzazu. Oteiza es un verdadero revolucionario de la escultura, y del arte todo, porque él tiene su mensaje, razonado y sentido, que pronto aparecerá editado en Madrid. Conocemos alguna de sus obras. Últimamente he visto las que está haciendo —los cuatro Evangelistas— para una nueva iglesia que se levantará cerca de Salto del Zadorra, en Alava. Me ha parecido oportuno que explique al pueblo que va a pagar, en generoso y devoto rasgo, las obras de la nueva Basílica, centro de piedad venerado.

—¿Tienes los bocetos para esta nueva tarea tuya?

—Sólo los conocen los arquitectos. Constituyen un avance de lo que pudieran ser las estatuas. Pero, sin una íntima y necesaria colaboración con los arquitectos, en beneficio de la Basílica, no debo concretar más. Sólo les pido que no me tarden. Es la ocasión de hacer realidad plena y grande mis ideas. Vine a España, hace unos pocos años, para concurrir a una magna Exposición-homenaje a la Argentina que se iba a celebrar en Cádiz, y

en el lado derecho, pues no lleva cetro. Muestra en la mano izquierda, no una insignia de poder, sino un palo, el de los danzaris. Está representada en el acto de la aceptación recordando el homenaje de nuestras danzas que ha solido ofrecer el pueblo en el mismo templo en otros siglos. Esta es una razón por la que no está representado el Niño bendiciendo, para que no pasen dos cosas en la imagen y esté más claro su sentido. He querido envolver a la Andra Mari actual en una leve tristeza, en una gravedad que en las demás imágenes nabra de hacerse más acusativa.

En Santiago he buscado una tensión hacia afuera, que no quede la imagen quieta contra la pared. Supresión de detalles en beneficio de la simplicidad de masas que permita el lenguaje pulimentado y rotundo de la materia. En lo religioso, he buscado también esta misma austeridad expresiva. Los signos tradicionales del báculo, los calabacines, las conchas, el sombrero, el caballo, la espada, que cuando son muy usados devienen anecdóticos, los he suprimido. Su verdadero símbolo habría de hallarse en el camino expresivo de sus manos vacías donde se halla el destino de España. Sólo conserva una concha sobre la capa.

En el friso de los Apóstoles, dentro de la indispensable rigidez arquitectónica de las figuras, yo me permitiría moverlas haciendo que dialoguen en algún modo. Tendríamos la sensación de que estas imágenes, levemente encurvado su nivel horizontal, elevándose hacia los lados, se hubieran movido desde sus viejas catedrales para tratar de su misión en esta difícil hora espiritual del hombre. Reducidos al mínimo sus símbolos corrientes, se dificulta la labor del escultor, obligándole a una mayor concentración de la auténtica expresividad individual. Cada una de las imágenes sabe quién es. Debemos hacer un esfuerzo para comprenderles nuevamente. El oficio de escultor es una colaboración espiritual de salvación. Nuestra nueva Basílica puede significar, estética y religiosamente, algo en esta preocupación universal.

—¿límites a Moore?

—Espero superarle antes de dos años en la próxima Bienal Hispanoamericana. Me parezco a él en la aparición de los huecos en la estatua. Pero la estatua de Moore es la antigua, pasada y perforada, en un intento de renovación y liberación. Yo espero demostrar que el porvenir de la escultura está en el planteamiento de los elementos livianos, de cuya fusión se desprenda una au-

téntica y nueva energía estética: la transestatua. Yo he buscado una unidad de cilindro comido por los lados con centros en el exterior, una unidad de energía, no de masa. No se trata de deshumanizar la escultura. Los abstractos no dan con los parecidos; yo, sí. Es algo de una enorme ambición religiosa y formal. Tengo fe en mi mismo; sólo pido que me dejen cierta libertad. Garantizo que el resultado va a ser muy serio.

—Obras que, concretamente, tienes que hacer para la Basílica?

—Una imagen de la Virgen, mural, para hierro; otra, de Santiago, mural, para piedra, y un friso, con los doce Apóstoles, Concibo a la primera expresada en el exterior dentro de la tradición románica de las Andra Maris; es decir, sin repetirse la imagen de Nuestra Señora de Aránzazu. Modelé primero una Andra Mari demasiado románica. En una segunda, acentuaba su materia: la fundición frente a la manera tradicional, y finalmente, la que presento como síntesis de las anteriores me parece muy de acuerdo con el expuesto por el P. Lizarralde en sus libros sobre las Andra Maris en el País Vasco. La veo con el NIÑO



EL ESCULTOR. OTEIZA.

DIALOGOS DONOSTIARRAS POR ALBERTO CLAVERIA

En dos años se construirá la Basílica de Aránzazu

LOS FRANCISCANOS VISITARAN, UNA POR UNA, A TODAS LAS FAMILIAS GUIPUZCOANAS

En esta Navidad —pensé el día que vinieron a verme— dediquémos una oración a Nuestra Señora de Aránzazu. Y con ella, un recuerdo al nuevo trono que la piedad franciscana, contando con el amor de los guipuzcoanos, le está disponiendo con rapidez y solicitud.

Con su sencillez de medieval prosapia, con agreste olor de argoma y helechos, entre los hábitos, y de improviso, vinieron a verme dos Padres franciscanos. Querían que fuese a visitar a la «Amachon» de Aránzazu, viendo con mis propios ojos lo que en su honor se está haciendo. Sentí, como en todas las bellas historias de Navidad, como si ella misma viniera a pedirme algo y me alegré de sentir que algo podía hacer por una mayor brillantez en su culto.

—Antes de ir, cuéntenme cosas de allí ustedes mismos. Sus devotos lo agradecerán. Siempre les interesa cuanto se refiere a Aránzazu. A propósito, ¿cómo va respondiendo el pueblo?

—Pensamos visitar una por una a todas las familias guipuzcoanas. Hemos comenzado por Oñate, tan vinculado siempre a la vida del santuario, por el que ha demostrado predilección tradicional. Mil doscientas cuarenta y cinco familias he visitado —dice el P. Guardián, fray Pedro Aranguren—. De ellas, cuatrocientas habitan caseríos, algunos muy lejanos. Con Ataun y Oyarzun, el término municipal de Oñate es de los más extensos de la provincia.

—¿Distancia a los más lejanos?

—De hora y media a dos horas de camino.

—¿A pie?

—Sí; con días buenos y malos.

—¿En resultados?

—No, me refería al tiempo. Todos me acogieron muy bien. Me han honrado recibíendome en su casa y se han considerado honrados de recibirme. En total, unas 100.000 pesetas.

—No me parece demasiado.

—Pero han dejado el camino abierto para ayudarnos el año próximo. Aparte, la industria contribuye ampliamente. Solo Garay ha dado 100.000 pesetas. El Ayuntamiento, por su parte, ha acordado otras tantas.

—¿A cuánto asciende el presupuesto?

—Quince millones—responden con la misma sencillez franciscana.

—Me asustan esas cifras. Además, a la hora de la verdad serán más pesetas.

—No, porque las obras van con rapidez. No daremos tiempo a que los precios aumenten. Son contratistas los hermanos Uriarte, de Victoria, pero orrundos de Oñate, que están poniendo mucho cariño en la tarea; les viene de tradición familiar, pues su padre era devotísimo de la Virgen. Ellos mismos intervinieron en las obras de 1921 proyectadas por don Pablo Gamiz, que en parte sirven de base a las actuales.

—¿Cómo afrontan el obstáculo del transporte a aquellas alturas?

—Tanto en excavadoras como en transporte dicen que son de lo más preparado que hay en España. Se presentan allí en un día con quince toneladas de cemento, por ejemplo, con gran facilidad.

—¿Para cuándo esperan terminar?

—En dos años, quizá un poquito más; muy poco, desde luego. Nadie nos cree esa rapidez, todos se sonríen, pero nosotros estamos seguros. Los arquitectos también.

—¿De dónde llevan la piedra?

—La corriente de mampostería de allí mismo. La de punta de diamante, de Lastur, en Deva.

—¿Cuándo comenzaron las obras?

—En julio.

—¿A ustedes les gusta el proyecto?

—A nosotros, mucho. Hay gente que no acaba de reconciliarse con él. Pero quienes van viendo los metros de pared levantados ya, empiezan a cambiar de criterio. Según parece, esas piedras en punta que sobresalen del muro son fundamentales para la vista del edificio. Los arquitectos señores Laorga y Sáenz Irujo son verdaderas eminencias. Al segundo lo han designado recientemente con otros dos para el grupo de arquitectos españoles que ha solicitado el Gobierno de El Salvador, a fin de construir diversos edificios oficiales. No ha querido ir por mejor atender a los trabajos de Aránzazu. Tienen gran esperanza en la general desorientación existente respecto a arquitectura religiosa, confían en que sea una luz la nueva basílica. En las sesiones de estudio convocadas en Madrid con motivo de haber quedado desierto el primer premio de la Bienal para el mejor proyecto de catedral, Sáenz Irujo ha sido convocado para que interviniera. Nuestro proyecto tiene, según parece, un carácter tan profundamente religioso como moderno.

—¿Les falta mucho dinero para cubrir el presupuesto?

—Once millones aproximadamente.

—¿Y el resto?

—El Padre Provincial, fray Pablo de Lele, concluye esta entrevista: —No olvide decir que confiamos también mucho en la aportación económica de los vascos que residen en América. Parece que ya están en ello los de Cuba, Méjico, Chile, Venezuela, Argentina y Uruguay. Queremos hacer algo que Guipúzcoa pueda presentar ahora y a través de los siglos.

—Así sea.

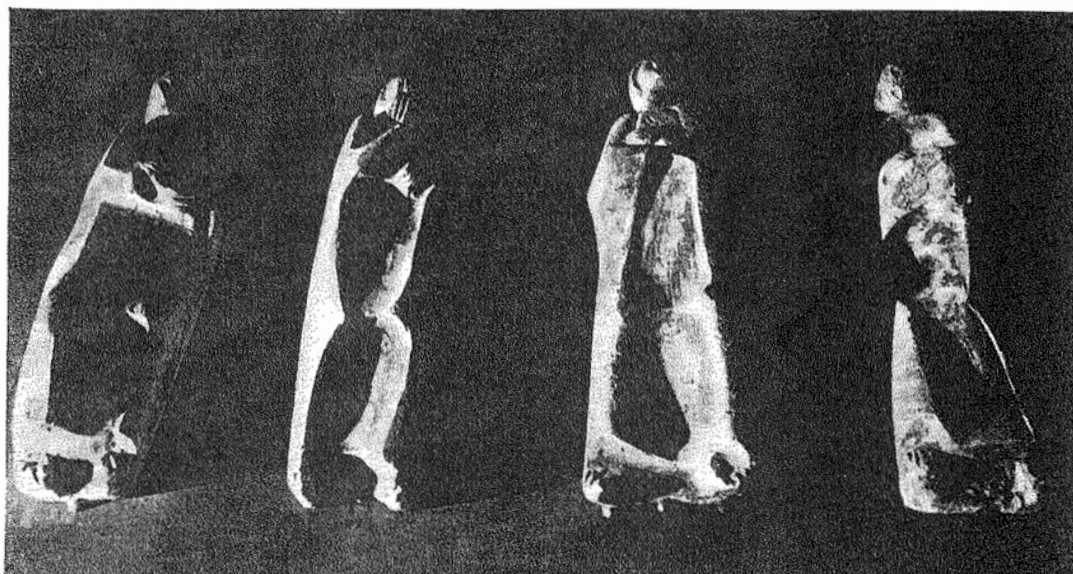


Fray Pedro Aranguren, Padre Guardián de Aránzazu

—Como la nueva basílica es más grande, la vieja cabe dentro de ella. Para dar mayor facilidad a los trabajos se ha cedido el crucero y la Virgen ha sido colocada provisionalmente en un muro levantado en la boca del mismo. El patio se ha agregado a este espacio para que sirva también provisionalmente de templo. De esta forma, disfrutamos de la misma capacidad de antes, aunque el espacio sea menos regular. Las condiciones acústicas siguen siendo excelentes. Durante el invierno próximo se le dará techo a la nueva iglesia quedando totalmente dentro la antigua, que será derribada en la temporada invernal de 1953-54. Ni qué decir tiene que la completa terminación —nos referimos a los últimos detalles— se prolongará un poco «sine die».

—¿Qué me dicen de la escultura que va a completar el original proyecto arquitectónico? También ha levantado muchos comentarios.

—Para encargarla, los arquitectos han recorrido todos los estudios de los mejores escultores españoles. Más de uno les recomendó, abdicando de la empresa, al que consideraban más apropiado en el caso: Jorge de Oteiza. Todos estamos convencidos de que va a hacer una gran obra. Ya ha comen-



Boceto para «Cuatro evangelistas», en la iglesia del Zadorra. Oteiza. (Bienal, Sección Arquitectura.) Aparece visible el coeficiente de dilatación en razón directa del debilitamiento interior de la estatua.

LA INVESTIGACION ABSTRACTA EN LA ESCULTURA ACTUAL

UNAS DECLARACIONES DEL ESCULTOR JORGE DE OTEIZA

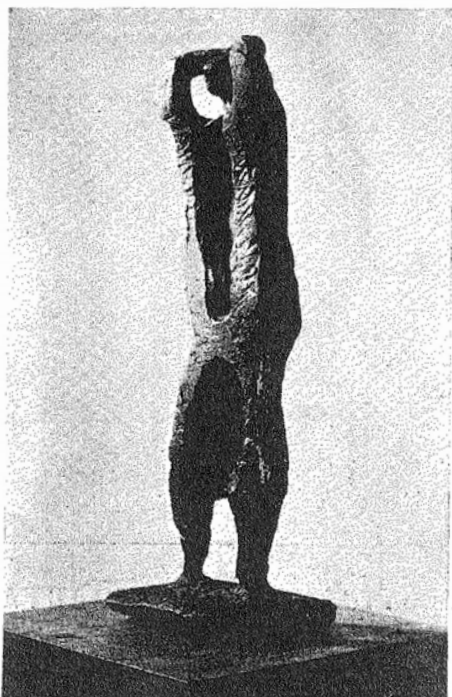
Antecedentes de la Estatua nueva.—El primer propósito en la escultura moderna ha sido la recuperación—después del Impresionismo—de la materia plástica primordial de la Estatua: el volumen abstracto, el bulto geométrico en el viejo sitio del espacio. Brancusi es el hombre que más limpia y elementalmente cumple este primer ensayo de rehabilitación de la escultura. Con Brancusi son nuestros primeros maestros: Liptchitz, Modigliani, Zadkine, Arp y Giacometti. Son los mismos maestros de Henry Moore, hoy mundialmente el más grande escultor.

El análisis de la labor realizada por estos hombres permitirá al plástico nuevo prolongar el razonamiento creador para la ampliación de los recursos de la escultura. Con este sentido, me permito considerar el agotamiento revolucionario de esta fórmula de Cézanne, que puso en movimiento el arte nuevo: «Aquel hombre que veis ahí, no es un hombre; es un cilindro.» Pero ¿qué es, pues, aquel hombre que está ahí, si no es un cilindro?

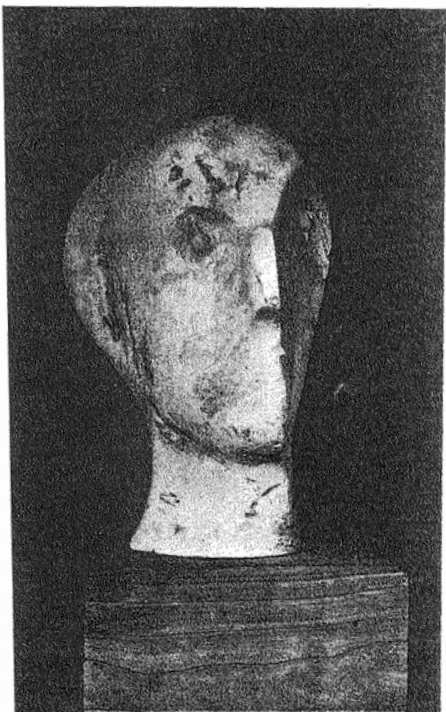


La abstracción es arte abstracto impuro.—Se confunde lo abstracto con la simple extracción del contenido geométrico de las formas naturales, y en los casos peores, con un naturalismo geométrico, casi siempre inexperimental y decorativo. Brancusi, puliendo la forma natural de una cabeza, se encuentra con un huevo, euclídeo y pesado. Y reduce un hombre a un cilindro, euclídeo y pesado. Como en todo período arcaico, en que se proyectan los recursos formales para un nuevo clasicismo, en el arte actual, en el único arte vivo de nuestro tiempo, prevalece lo geométrico como valencia ideal y gestora de lo abstracto.

«Mujer con el hijo en brazos». (Trienal de Milán.) Diploma de honor. Propósito experimental: la pérdida de peso por la inscripción de la estatua en paredes cóncavas (debilitamiento interior de la estatua pesada). Lo móvil, por el cálculo formal e inmóvil de lo simultáneo.



«Coreano con las manos en la cabeza». Oteiza. (Galería Buchholz.) Síntesis ternaria. Fusión incompleta de dos unidades livianas, como estructura abstracta, con contenido vital (un preso de guerra).



Lo abstracto en la fórmula molecular estética.—Si designamos con A el mundo sensible de las formas naturales, con B el mundo de las ideas espaciales y del pensamiento geométrico, y con C el mundo de lo humano y vital, tenemos los tres mundos ontológicos, los tres factores que integran toda obra de arte en cualquier época y lugar. La ecuación $A+B+C=\text{Ser estético}$, es la fórmula de la consistencia del arte, de su estructura molecular. Fórmula invariable de la creación artística y de resultados siempre distintos, puesto que la transformación de sus factores no se detiene jamás. La Teoría de los Objetos nos proporciona también otro mundo: el de los Valores, que la filosofía, erróneamente, pone de modelo al artista. Pero el artista, productor de sus propios valores, no persigue otra cosa, consciente o inconscientemente, que la realización de esa fórmula molecular que constituye su ecuación existencial: la fórmula de una materia perdurable que le salve de la Muerte. El artista establece y maneja la intercolisión creadora de esos tres mundos antagónicos. En una primera síntesis de los factores A y B, produce lo abstracto, los valores puramente plásticos. Y en una segunda operación de síntesis, entre lo Abstracto y la Vida, produce los valores estéticos, completa la obra de arte.

Sólo el atraso de la investigación estética explica este desconcierto actual que reflejan las publicaciones de arte, discutiendo un nombre para el arte abstracto, al que se le viene designando como arte no-figurativo, no-objetivo. Parece que hay disposición para aceptar el nombre propuesto por el arquitecto y crítico de arte Sartoris: el de Arte Absoluto. Sería un error. Pues, si se decide a nacer la Estética como una ciencia particular del arte, que ya va siendo hora, como una Ontología regional, la nomenclatura comporta una definición. Y está bien claro, por su estructura molecular, que el Arte Abstracto es un Arte Binario o radical, un arte simple y relativo. Y que el Arte, el único Arte Absoluto, es un compuesto ternario. Toda obra de arte debe ser considerada como una Sal estética ternaria. Su radical ácido es lo abstracto.

La Estatua tradicional perforada.—Después de 1905, los conceptos no euclídeos modifican la vieja estabilidad de las cosas. El mundo ya no es una manzana. El universo está en expansión constante. La arquitectura pierde peso. La pintura pierde peso. Pierde peso la Estatua. Brancusi lija febrilmente su cilindro. Se le acaba la estatua en las manos. Y el cilindro de Bran-

«Retrato de Cristino Mallos». Oteiza. (Bienal Hispanoamericana.) Coeficiente acelerado de dilatación. Síntesis ternaria conducida en el hiperboloide. Confundida por la crítica por tendencia a la caricatura. Pero la caricatura procede de dentro afuera. Lo que aquí hay es máscara estética, es decir, fusión de dos rostros, el vital y el abstracto en un choque frontal.

cussi siempre tiene su peso dentro. Convierte otra cabeza en un huevo. No deja de pulir, y aparece la esfera, y otra vez, el huevo. Otra vez el cilindro, el de Cézanne, pesado y euclídeo.

Pero el tránsito de una estatua pesada a otra liviana no es por adelgazamiento. Y si no es por perforación, para el mismo pensamiento experimental, es preciso intentar la perforación. Un gusano puede destruir una manzana. Mucho de Moore no es más que un agusanamiento de la estatua heredada. Un escultor puede perforar un cilindro; pero ni la manzana ni el cilindro han transformado su naturaleza. La estatua perforada de Moore es todavía un isótopo de la estatua pesada, de la misma estatua griega.

Es preciso, creo que debemos hacernos esta pregunta, si al nuevo concepto del universo no corresponde una estatua en constante dilatación estética. Sería preciso transformar la naturaleza euclídea y pesada del cilindro en una unidad liviana con sus centros de origen externos (¿un hiperboloide?), capaz de permitirnos el ensayo de la obtención de huecos por adición de unidades, por fusión de estos núcleos livianos, frente a la escultura experimental actual, en que la energía es-

tética y significativa de los vacíos es obtenida por fisión del núcleo tradicional de la estatua pesada.

En llegando a este punto, y pensando que el espacio para continuar podría faltarme, no sabría si detenerme en el proceso realmente emocionante que representa la lucha de los escultores por alcanzar, morfológicamente, con la estatua una imagen más próxima de nuestro tiempo. La etapa de nerviosos tanteos por perforar la estatua, y que culmina, después de la guerra última, con la rotunda victoria del escultor inglés. No sabría si detenerme en considerar la ejemplar lección que para nosotros los artistas en España constituye esta vocación singular para el descubrimiento, que es tradición e historia sobre la Muerte. Si ilumináramos con esa luz las obras y los hombres que en esta I Bienal de Arte Hispanoamericano nos hemos reunido, ¿qué examen de conciencia, qué dura penitencia no precisáramos todos? No sabría si detenerme en mis propias intuiciones, en mis modestos resultados—algo hay en estas estatuas a la vista, que nadie ve—, en mi pensamiento experimental, en esta hora de la que dependerá la estatua de mañana, y que nosotros tendremos que imitar si no hemos sido capaces de descubrir.



«Retrato de Julio Antonio». Oteiza. (Bienal Hispanoamericana.) Coeficiente lento de dilatación.

RENOVACION DE LA ESTRUCTURA EN EL ARTE ACTUAL

Por Jorge de Oteiza

LEKÁROZ ^{Nº 1} ~~(Revista de los amigos del arte nuevo)~~ Enero, 1952

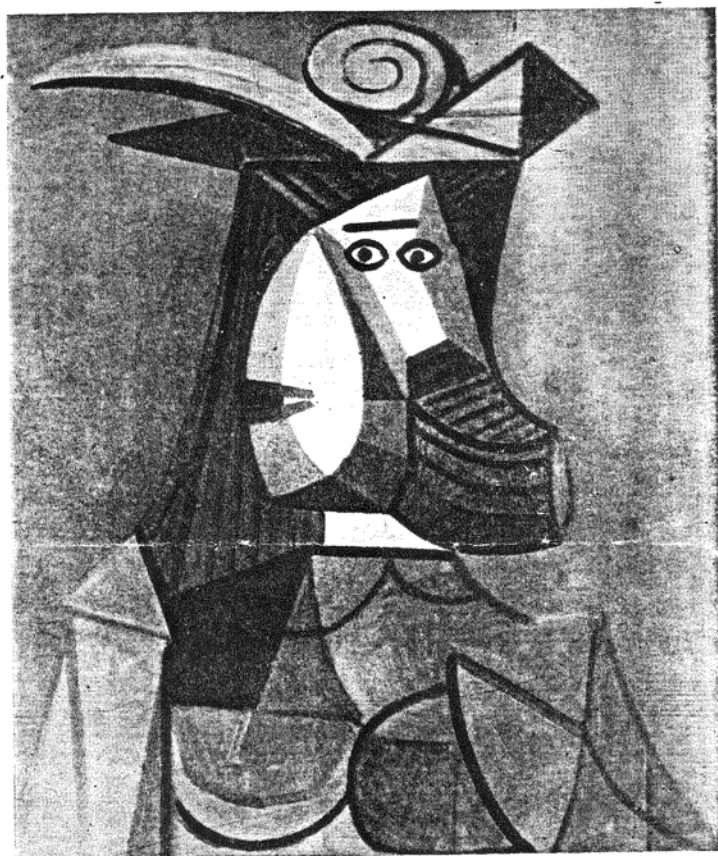
EL artista con responsabilidad creadora va trazando siempre con su obra una línea evolutiva personal que, en los casos excepcionalmente victoriosos, marca la evolución histórica del arte. Esta es la vocación universal de algunos artistas. Es también la mía. A la atenta invitación del R. P. Zudaire para colaborar en la reaparición de nuestra Revista con unos comentarios sobre arte religioso, no sé cómo mejor hacerlo. Recientemente, en «El Correo Literario», he intervenido en la polémica abierta sobre este tema de la capacidad del arte nuevo para la expresión religiosa. En un libro que edita ahora el Instituto de Cultura Hispánica, intento desde el planteamiento de una Ontología del Arte, precisar la relación de salvación del hombre con Dios en el acto mismo de la creación estética. Me es sumamente difícil volver a lo que he pensado, desocupar mi atención de aquello en que me hallo con urgente afán de solucionar. Desde esta situación mía, profesional y particular, puedo tratar de informar sobre esta apasionante cuestión que, desde hace muy poco tiempo, pero ya en todo el mundo, preocupa seriamente.

En estos momentos estoy con toda mi atención desarrollando los bocetos para la estatuaría de la Nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu. Los que saben que se me ha adjudicado esta importante colaboración y conocen mi tendencia moderna desde

mis comienzos de escultor, hace más de veinte años, preferirán que me refiera a esta labor concretamente. Lo fundamental lo he dicho ya. Pero lo fundamental es todo, hasta que la obra no se define y discuta primero y luego se termine totalmente y se viva. Dudan muchos, aunque no tantos como alguno pretende, de la conciliación de un concepto estético, auténticamente moderno, con la adecuada expresión tradicional y religiosa. El pueblo no duda nunca. Los pueblos invaden con su corazón y su inteligencia la materia espiritual puesta a su alcance por el arte, hasta explicarlo, hasta vivirlo en todo lo que significa como potencia original y ejemplar. Es cuando concluye la eficacia de un estilo y tiene que renovarse. Quiero decir que el arte no surge para ser entendido por todos, sino para servir a todos, forzando nuestra actividad espiritual, removiendo el secreto metafísico de nuestra naturaleza religiosa, obligándonos a reanimar esa conciencia de la dificultad implicada en toda auténtica voluntad de salvación y que la costumbre, el abaratamiento de las cosas para el espíritu, la rutina, suele peligrosamente relajar. El Santo Padre, en su último mensaje al pueblo romano, se ha referido al «bajo tono moral de nuestra vida pública y privada, a la necesidad de intentarlo todo en el mundo para evitar el desastre, hacia el que camina el hombre de hoy». El arte —agregamos— colabora en su argumentación religiosa a esta salvación espiritual, pero desde donde todo su poder de regeneración espiritual emana es de su naturaleza propia y compleja, de su consistir. Quiero decir que el arte que se pretende sea entendido por todos, se limita en su propio destino ontológico y sobrenatural, es un arte desnaturalizado y mostrenco que no sirve para nadie. Tampoco con esto quiero decir lo contrario, que el arte nuevo deba ser incomprendido.

El tejido abstracto y estructural de una obra es la elaboración más difícil en la preparación de un estilo naciente, como el actual. Es donde el artista imagina la hora universal del tiempo en que le ha tocado vivir, en donde la relación matemática y funcional de la obra con la arquitectura, el paisaje y la historia, y el porvenir, dan validez y consistencia al argumento religioso que van a recibir y pronunciar. El contenido vital se suele con frecuencia desalojar en las operaciones del arte experimental, y esto hace aparentar a las nuevas tendencias como difícilmente comprensibles y porque el sistema falso de la estimación artística suele apoyarse, casi exclusivamente, en su apariencia naturalista y argumental.

Examinemos con un ejemplo este difícil aspecto de los problemas de la estructura. Con un ejemplo propio. Se acaba de inaugurar una exposición de bodegones en una galería de Madrid, cuyos dueños me habían invitado con insistencia. Es mi vieja norma —reconozco que a veces contraproducente— aceptar cuanto compromiso con el arte se me presenta. Todo es ocasión para obligarme a concretar un proyecto o una meditación. No



PINTURA DE PICASSO (*Retrato de mujer, 1942*)

Donde se advierte claramente la profunda voluntad del Arte nuevo en la investigación formal y, particularmente, la lucha del plástico con el soporte cilíndrico de la figura humana.

pierdo, pues no viajo nunca, no vivo, fuera de mi estatua. En los bodegones —con una botella, una mesa, unas frutas— es donde el criterio experimental del plástico opera más libremente y se muestra más visible. En la historia de unos bodegones está señalado enérgicamente el proceso de las preocupaciones formales del arte nuevo, reflejada la verdad de otros estilos y evidente la vaciedad espiritual de tantos mercantilizados artistas de nuestra época y el gusto prostituido de tantas gentes.

El Impresionismo había convertido las cosas en polvo aéreo y luminoso. Hume había anunciado en su filosofía que no buscáramos en la naturaleza cuerpos, pues no hallaríamos más que sensaciones. El arte convertido en una sensación de las cosas, había perdido la tradición dimensional de su propia materia y su condicionalidad espacial y arquitectónica. Hasta que llega Cezanne y repone un cilindro dentro de un hombre, de una botella, de una manzana, dentro de cada cosa esta unidad sensible y euclídea que el artista había usado en sus medidas de la naturaleza siempre. Esta, hoy ya vieja unidad de medida, entiendo que ya no mide el nuevo universo en el que la naturaleza se nos ha transformado. La reaparición y crisis del cilindro, sus sufrimientos corporales en el arte actual, constituyen, sin embargo, la prehistoria cubista y paleoabstracta de tan fecundas repercusiones en la originación del nuevo estilo.

El naciente saber espacial y estético se reduce hoy, materialmente, a un sistema de líneas de fractura que hacen de toda obra un organismo fuertemente sincopado. No todas estas líneas de clivaje son verdaderas y aprovechables, pero ellas van denunciando la calidad del descubridor y el camino de los futuros descubrimientos. (1)

Picasso llega a imprimir sobre la figura humana, en 1942, sus más furiosos hachazos en persecución de un expresionismo formal en que el espacio exterior, acechando el experimento, no logra devorar un solo pedazo, no logra ver desprendido un solo fragmento físico de sus viejos ligamentos platónicos, lo que hace del gran revolucionario de la plástica de nuestro tiempo un arraigado conservador de la tradición euclídea y cezannista. Tanto, que las últimas intuiciones de Goya contra Platón, contra los regímenes lineales reguladores del espacio renacentista, aún no han tomado contacto en la vigilante conciencia de Picasso.

Una crítica literaria y superficial —Rafael Bennet— acusa de irreligiosas a las nuevas tendencias porque «alteran la figura humana, que es la suprema creación divina». Representa este criterio la oposición más generalizada al arte nuevo, al que atribuye incapacidad de sentimiento para la emisión de contenidos religiosos. Podíamos pensar que el mundo y la carne son también creación divina y considerados como enemigos en el camino de la santidad. Enemigos y ontológicamente irreducibles son los factores que intervienen en toda creación estética. (El mundo sen-

- (1) Sobre estas líneas de clivaje o fractura ver en su Quinto Tándem un razonamiento comparado que el autor desarrolla iniciando unas consideraciones sobre una escultura repujada de Poussin (nota de la Revista For Nueva).

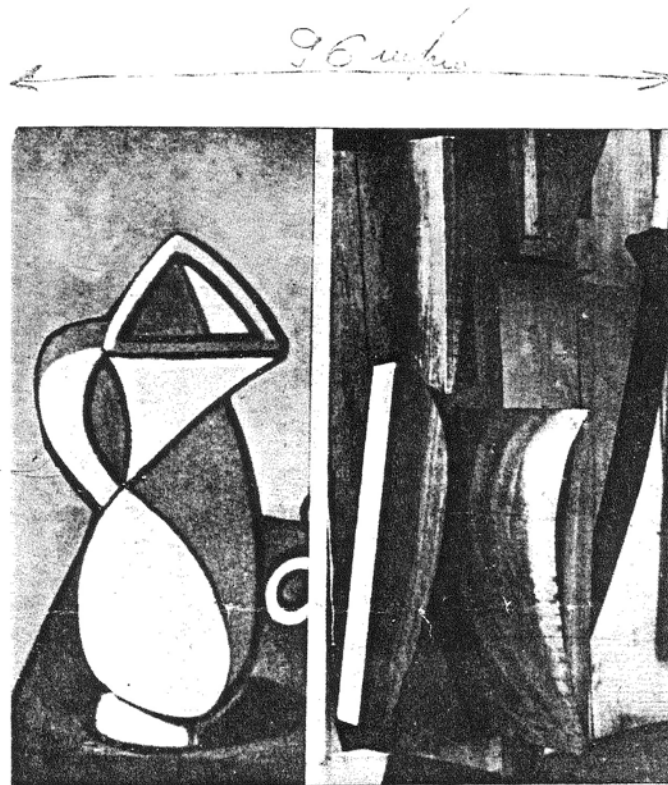
sible con la figura del hombre, la geometría y la vida.) Su fórmula molecular es constante. Con ella explicamos, en el libro a que he hecho referencia («Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana»), la alteración de la figura humana en un extraordinario estilo primitivo. Con ella podemos explicarnos el grado de las alteraciones de la naturaleza en cualquier estilo y las tan pronunciadas hoy por la experimentación abstracta. Pero en esta ocasión preferimos explicar sencillamente que no es el objetivo creador de Picasso y los artistas nuevos la agresión experimental al rostro humano, sino al cilindro que lo mantiene.

El 10 de agosto de 1942 («Mujer con cigarrillo») es cuando alcanza Picasso casi a dividir una cabeza, el cilindro de una cabeza. Pudo haber sido éste su propósito, pero no lo era. Descansa de esta agotadora lucha con el cilindro, rehaciendo unas cabezas blandas de 1941 (en 1943), realiza su homenaje a Poussin y el retrato de su hija. Ha desviado su atención en un instante, que pudo ser decisivo. Ejecuta luego en una mampostería de poliedros que cicatrizan sus heridas, su gallo de 1943 y «El beso». Pasa a la pintura de sus puentes, todavía poliedros, retrocediendo a sus figuras lineales femeninas, sobre tallos delgados y florales. Toda su producción ha seguido tradicionalmente fortalecida en su espacio central de ejecución, bajo la tutela sagrada del cilindro con su valor funcional limitado en el exterior y fijo.

Picasso, y luego en escultura Moore, son los que más han herido últimamente a este cilindro que Cezanne reinstaló en el arte, primera piedra del edificio de los Ismos. Con aberturas y perforaciones el cilindro sobrevive, porque cuando Brancusi quiso descubrir lo que dentro encerraba, lo creyó ver por última vez en la estatua que, a fuerza de pulir, hizo del pájaro que se le va al cielo, quedándose sin estatua y sin cilindro entre las manos.

Yo considero que no puede dar más el concepto estático y cerrado del cilindro en un mundo en total y radical transformación. Quizá ya no resida la verdad plástica posible dentro del cilindro, sino fuera. Este presentimiento en el arte actual, lo desgarró. La falta de un nuevo razonamiento lo mantiene. En otros territorios del conocimiento advertí que la solución de una cosa está fuera de sí misma. Esta unidad sensible, este nuevo cilindro que piense en el exterior, no puede ser otro que el hiperboloide. Con este pensamiento planteé mi estatua «Regreso de la muerte» y la «Figura triple y liviana» como módulo para la obtención del hueco en la estatua, por fusión de elementos livianos frente al «viejo» sistema de la perforación de elementos pesados.

En este bodegón que expongo, he creado, dentro de este criterio personal que he venido elaborando, una botella nueva, una botella recién nacida en la historia experimental y emocionante de los bodegones. Lo que inicié con la figura humana en ensayos incompletos y dolorosos, lo he realizado limpiamente con esta



UNA JARRA DE PICASSO Y LA BOTELLA DE OTEIZA
 Dos fragmentos (pintura y madera) de lo que hoy representa el bodegón
 como campo experimental.

96 cm

5431

posición y unificación funcional de todos los temas en el nuevo estilo religioso de una estatuaría como la de Aránzazu.

Mi participación como escultor en esta obra de Aránzazu es el honor y la responsabilidad más grandes que he tenido y espero tener en mi vida como artista vasco. Sería, pues, innecesario advertir el cuidado con el que voy considerando todos los aspectos y dificultades del planteamiento de esta estatuaría. Nadie debe alarmarse, el cálculo y las aspiraciones formales, el expresionismo abstracto más violentamente avanzado con que el escultor, que la inteligencia del escultor, tenga como punto de partida, va paulatinamente, en los bocetos que progresivamente vamos estudiando, inundándose de los temas religiosos propuestos para su comunicación, apaciguándose, hasta que el corazón del escultor, identificado con el de su pueblo, comprenda. Para entonces es mi deseo que todo el montaje técnico y formal quede asomado levemente, perceptible como una pulsación, como un relámpago, que será suficiente en la estabilidad tradicional de la escultura religiosa, para que quede iluminada con el testimonio del tiempo y la conciencia que vivimos.



Avanza con firme impulso la construcción de la nueva Basílica de Aránzazu

Se ha terminado la obra de derribo.- Los muros y las torres del futuro templo tienen ya varios metros

Trabajan en las obras un centenar de obreros.- Con el buen tiempo, el ritmo de las obras se ha acelerado notablemente

Hace ya tiempo que salimos desde el interior del Santuario de Aránzazu principalmente para observar el estado de las obras que allí se realizan para la construcción de la nueva basílica de la gran basílica con la que los guipuzcoanos amamos de Nuestra Señora de Aránzazu contamos ya muchos años.

La que la necesidad del nuevo templo sea cada vez más palpable. Los peregrinos a Aránzazu aumentan constantemente, y la vieja Iglesia se podía albergar más que a unos muy pocos milagros. No era posible agotar una solemnidad mariana de verdadera amplitud provincial: no se podía convocar allí una gran concentración de fieles, como las que exigen nuestros tiempos y la superposición del territorio que puzcan.

Pero al hablar de Aránzazu, ya no es bastante citar a Guipuzcoa: en viciosa línea muestra el estado de la obra. Los muros y las torres del futuro templo tienen ya varios metros.

No basta el templo antiguo. Esto, por ser evidente, lo comprobamos hace tiempo. Mas la empresa no era fácil. Construir hoy el templo que la devoción a la Virgen de Aránzazu merece, y



Vista general de las obras de la nueva basílica

Imprescindible

Por un ingeniero donostiarra

El ingeniero donostiarra, al visitar el templo de Aránzazu, se da cuenta de la necesidad de una nueva basílica. El templo actual, aunque hermoso, es demasiado pequeño para el número de peregrinos que acuden allí. La construcción de una nueva basílica es imprescindible para garantizar el futuro de este lugar sagrado.

El templo de Aránzazu, que se encuentra en el corazón de Guipuzcoa, es uno de los lugares más sagrados de la región. Sin embargo, su estructura actual no es adecuada para las necesidades modernas. Es necesario construir una nueva basílica que sea capaz de albergar a miles de peregrinos y que refleje la grandiosidad de este lugar.

La construcción de la nueva basílica de Aránzazu es un proyecto de gran envergadura. Requiere la colaboración de un gran número de obreros y la inversión de una considerable suma de dinero. Sin embargo, la fe y la devoción de los habitantes de la zona hacen posible este proyecto.

La primera vista, al acercarse al templo, se puede apreciar el estado de las obras. Los muros y las torres del futuro templo ya tienen varios metros de altura. El ritmo de las obras se ha acelerado notablemente debido al buen tiempo.

Hay que hacer propaganda con el ajedrez

Las que pierden el ajedrez, se demuestran débiles. Este es un juego que requiere estrategia y pensamiento lógico. A través del ajedrez, se puede enseñar a los niños valores como la perseverancia y la capacidad de análisis.

El ajedrez es un juego que ha existido durante siglos. Es un deporte mental que desafía la inteligencia. En la actualidad, se utiliza como herramienta educativa para fomentar el pensamiento crítico y la resolución de problemas.

Por de pronto, las obras han avanzado. Se han derribado los muros antiguos y se han levantado los nuevos. El trabajo se está realizando con gran eficiencia y se espera que pronto se complete.

El templo de Aránzazu, que se encuentra en el corazón de Guipuzcoa, es uno de los lugares más sagrados de la región. Sin embargo, su estructura actual no es adecuada para las necesidades modernas. Es necesario construir una nueva basílica que sea capaz de albergar a miles de peregrinos y que refleje la grandiosidad de este lugar.



Planura del Santuario visto desde el barranco inmediato

El templo de Aránzazu, que se encuentra en el corazón de Guipuzcoa, es uno de los lugares más sagrados de la región. Sin embargo, su estructura actual no es adecuada para las necesidades modernas. Es necesario construir una nueva basílica que sea capaz de albergar a miles de peregrinos y que refleje la grandiosidad de este lugar.

CASTRO, José María, "Avanza con firme impulso la construcción de la nueva Basílica de Aránzazu. Se ha terminado la obra de derribo. Los muros y las torres del futuro templo tienen ya varios metros. Trabajan en las obras un centenar de obreros. Con el buen tiempo, el ritmo de las obras se ha acelerado notablemente", El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 15 de mayo de 1952.

Se necesitan 16.000.000 para la Basílica de Aránzazu

Tenemos que hablar ahora de la parte económica referente a la basílica que se está levantando en Aránzazu. Es el lado acérrimo de este interesante tema: el lado del sacrificio, sin el cual ningún mérito tendrían las obras que se están realizando.

El R. P. Pedro de Aranguren, actual Guardián de esta comunidad franciscana, nos facilita nuestra tarea suministrándonos los cuantos datos le pedimos y brindándonos otros en que nosotros no pensábamos. Todo con claridad y cordialidad insuperable. Fruto de esta conversación es lo que, a continuación, vamos a ofrecer a los lectores.

Se determinó emprender la tarea de las nuevas construcciones cuando para ello se carecía de todo fondo monetario. La única base era la confianza en la Virgen de Aránzazu y en la fe y devoción de sus innumerables devotos; especialmente en la del pueblo guipuzcoano.

Se comenzó por dar a conocer el proyecto. Se repartieron bastantes millares de hojas volantes explicándolo e ilustrándolo con grabados de los planos y del paisaje.

En 1950, se formó la Comisión pro Nueva Basílica de la Virgen de Aránzazu; se convocó un Concurso Nacional de Arquitectos en el cual salió triunfante el anteproyecto del que nos hemos ocupado en nuestro anterior reportaje. Y el 9 de septiembre de ese mismo año, se colocó la primera piedra con máxima solemnidad.

Mediante la Prensa, se dió amplia publicidad a los planes proyectados y se hizo un solemne llamamiento a todos los vascos por el R. P. Provincial de los franciscanos de Cantabria, fray Pablo de Lete y Jausoro. Se comenzó la postulación visitando a los principales industriales de la provincia. Estos recibieron el requerimiento con gran interés dando muestras de comprender la trascendencia de las obras. Aunque el resultado pecuniario de estos primeros tanteos fue restringido, se vió claramente que el proyecto tenía ambiente y era debidamente apreciado y mirado con simpatía y con deseos de que se realizase.

Este primer paso fué muy importante. Sucede casi siempre en esta clase de obras, que no todos tienen fe en que puedan recaudarse los fondos necesarios; pero cuando la realidad demuestra que el pueblo responde, entonces la incredulidad cede y hasta los más reacios ofrecen su aportación ante la seguridad de



Imponente aspecto que ofrece el santuario de Aránzazu desde las profundidades del lugar

que lo proyectado alcanzará su meta. Este tono de confianza quedará seguramente reforzado con los informes que oírremos en el presente trabajo.

La recaudación conseguida, si bien muy limitada todavía con respecto a la suma total necesaria, es suficiente para convenir a todos de que las esperanzas basadas en el pueblo guipuzcoano se están confirmando con los hechos y que no se puede dudar razonablemente de que se conseguirán los fondos necesarios para la culminación de todo lo proyectado en honor y gloria de nuestra Patrona de Aránzazu.

Y los hechos son los siguientes. Se han recogido ya unos cinco millones de pesetas. Hay promesas, de las que no es posible dudar, que harán rebasar esa cifra. Y esto se acerca a la tercera parte de lo necesario.

En efecto, el presupuesto total asciende a dieciséis millones. Entre los aportantes principales, figuran, como era de esperar, la Diputación de Guipúzcoa y la Caja de Ahorros Provincial, que contribuyeron con un millón de pesetas cada una.

No dejaremos de mencionar varias ofertas cuantiosas, completamente anónimas, cuyo sacrificio es conocido solamente por Dios y por la Señora de Aránzazu. Como éste podrían citarse otros actos ejemplares por distintos conceptos.

Véase, pues, que nuestra afirmación de que Guipúzcoa, no sólo aprueba el proyecto, sino que lo apoya y responde generosamente a la invitación de prestar la parte de sacrificio que le corresponde, no es una hipótesis, sino un hecho plasmado en las aportaciones recaudadas.

Pero el concurso de la provincia tiene que ser universal,

No debe estar ausente ni un pueblo, ni un caserío, ni un guipuzcoano que de tal se precie. Para llegar a esa universalidad, falta mucho todavía. Y no por las negativas, sino sencillamente porque la postulación no ha llegado más que a algunos pueblos.

Veamos lo que se ha recorrido. Se ha empezado por Oñate, la ciudad más próxima al Santuario. Ha sido visitado casa por casa. Se ha recogido aquí la importante suma de ciento veinte mil pesetas. Esto sin contar lo que ofrecen el Ayuntamiento y los industriales oñatarras, de los cuales se tienen las mejores impresiones de colaboración y la seguridad de que las confirmarán ampliamente a su debido tiempo.

Lo realizado en Oñate dió la pauta para proceder en los pueblos restantes. Citemos a Legazpi, que ha brindado para la nueva basílica la notable cantidad de cuarenta y seis mil pesetas.

El recorrido alcanzó también a Irún, Rentería y Oyarzun, cuyas ofertas no mencionamos por faltarnos algunos detalles de las mismas.

En la actualidad, es Tolosa la que está siendo recorrida. Como lo serán San Sebastián y los demás pueblos de Guipúzcoa. Las colectas son acompañadas por fervorosas predicaciones de Padres franciscanos de Aránzazu, que explican el fin de estas llamadas a la caridad pública, en las misas dominicales de cada localidad.

En este año se terminará el recorrido de toda la provincia. Aparte de este recurso general a todos los hogares, se acude de modo especial a los industriales; pero esto sólo se ha iniciado y se irá realizando oportunamente. También serán visitados particularmente todos los ayuntamientos guipuzcoanos. Las colectas en Guipúzcoa son el principal recurso; pero no el único.

Se sabe que también los vascos de América desean tener una parte importante en esta gran empresa mariana.

José María CASTRO

Funciona en Oñate un Secretariado de Señoritas, que se encarga de dirigirse a los guipuzcoanos residentes en el extranjero dándoles cuenta de las obras de Aránzazu y brindándoles la oportunidad de contribuir a las mismas.

Se han hecho numerosas comunicaciones en este sentido a Méjico, Cuba, Venezuela, Uruguay, Argentina, etc.

También en éstos y otros países, los conventos franciscanos se encargan de recoger donativos y promover suscripciones. Son muchos los franciscanos y también los seglares que laboran incansablemente y con entusiasmo ferviente en esta obra de aumentar las aportaciones en favor de la nueva basílica.

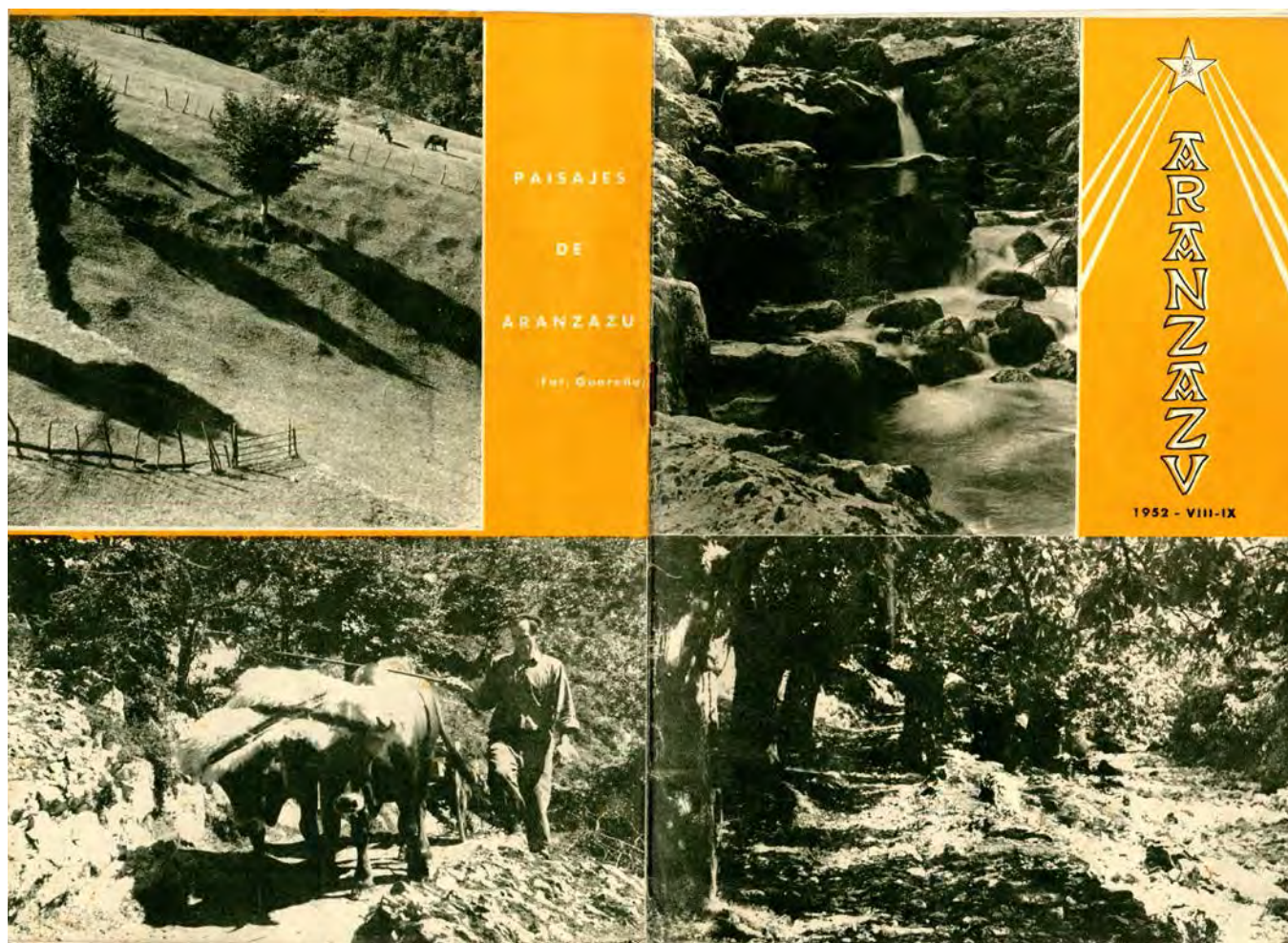
Las impresiones que de esos países nos llegan son magníficas. Si los vascos de aquí aman a nuestra Señora de Aránzazu, los que viven en el extranjero, se recuerdan de ella con mayor nostalgia, añoran verla de nuevo y postrarse a sus plantas maternales. Y mientras no pueden satisfacer estos deseos, experimentan gran consuelo enviando su obolo para ayudar a que la gran basílica surja con mayor rapidez. Se dan cuenta de la satisfacción que les embargará cuando tengan la dicha de entrar en la nueva iglesia construida, al recordar que han tenido parte personal en esta espléndida realización.

Termina el P. Guardián su larga relación expresando la inmensa gratitud suya, la de toda su Comunidad y de los demás franciscanos al pueblo guipuzcoano por el cariño con que mira las obras de Aránzazu, por los sacrificios que muchos han hecho ya en pro de esta causa, y por los que están dispuestos a hacer los demás.

Esta correspondencia guipuzcoana les anima a proseguir, cada vez con más empeño, en esta empresa, toda ella dirigida a glorificar a la que, por voluntad de Dios y declaración de la Iglesia, es nuestra principal Patrona en el cielo.



Las campanas del santuario, montadas provisionalmente durante las obras



FERNAN, G., "Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, define su postura ante la obra encomendada", Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), XXXII, n. 331, Fasc. 8-9, Agosto-Septiembre 1952, pp. 266-269. [El texto manuscrito es de Oteiza].

Jorge Oteiza, escultor de Aránzazu, *define su postura ante la obra encomendada*

Jorge Oteiza, 44 años, nació en Orio. Primeros Premios de Arte. 1935-1948 en América. Profesor. Comisiones oficiales del Gobierno de Colombia para la enseñanza de la cerámica. Viajes de estudio. Conferencias sobre estatuaría y química cerámica. Escritor. Director técnico de una industria de porcelana eléctrica. Un Primer Premio. Diploma en la Trienal de Milán, 1951. Su mejor obra estatuaría, el gesto de su conversación, alma, alma, alma, vida.

—Partimos de ese principio, que la vida es evolución, desarrollo, y por tanto el Arte debe evolucionar en sus formas, ateniéndose al tiempo en que vive. Si se ha hablado de una evolución homogénea del dogma, tanto más a favor de una evolución del arte religioso.

—Ciertamente, la evolución del hombre, la transformación de la vida, de la cultura, determinan y condicionan la transformación del arte. No por esto se rompe la línea tradicional de la escultura, ya que la fórmula de la creación estética es constante. Pero cuando alguno de sus factores sufre cambios radicales, como ha ocurrido en la época presente con la matemática y la física, digamos concretamente en el campo estético, con los conceptos geométricos, la obra experimenta una visible y hasta chocante transformación para el gusto detenido en un determinado período tradicional.

—¿Le inspira a Vd. en esta obra el motivo funcional religioso, de que habla Laorga, es decir, deja a un plano secundario el funcionalismo utilitario, para hacer religión, obra de culto a Dios?

—Quisiera acertar en esta obra a conciliar las exigencias formales a las que por vocación experimental pertenezco como escultor de mi tiempo con las propiedades religiosas de la estatuaría medieval a las que pertenece el sentimiento religioso y puedo decir que el sentimiento artístico tam-

bién, de mi pueblo. Creo que con un idioma nuevo, aun tan incipiente como el actual, se pueden decir certeramente y aun más certeramente que nunca, las más antiguas y más queridas cosas. Que se pueden decir, pero que en un principio pueden correr el peligro de no ser entendidas correctamente por todos. Esta es mi mayor preocupación y me obliga a un intenso trabajo de tanteos y ensayos que me impiden precipitarme en la solución definitiva. No descuido mi constante relación con los arquitectos de la nueva Basílica, con el pintor franciscano Fray Xabier de Eulate, ni mi consulta regular con el Provincial Rdo. P. Lete. Confío pues en absoluto en el resultado de mi colaboración.

—¿Cómo juzga el proyecto de los arquitectos, visto como artista ajeno a su propio concurso?

—Considero un verdadero acierto en la historia de nuestra arquitectura religiosa el proyecto premiado de los arquitectos Saez Oiza y Laorga. Mientras vivimos pertenecemos más a nuestro porvenir que a nuestro pasado. Este es para mí el único sentido histórico de entender la tradición. Debe ser visible en la escultura y la pintura de la basílica. Lo es en la arquitectura tocada de una intimidad románica en mi parecer que la sitúa sabiamente en el ambiente espiritual de nuestro pueblo, al que así puede alcanzar con toda la eficacia renovadora de su original y profunda expresión.

—Me dijo el P. Eulate que se prepara Vd. con el estudio de las Escrituras y la Religión, y que traza numerosos ensayos hasta perfilar el último. ¿Qué tiempo se requerirá a sí mismo? Y respecto del proyecto de arquitectura, ¿encuentra en él una ocasión y un fondo a propósito, acaso el más favorable, a su concepción de la estatuaría religiosa monumental? ¿Se congenian y compenetran las dos de modo que hagan un totum no solo desiderabile sino real?

—Estoy íntimamente compenetrado con los ar-



Bocetos de tanteo para el logro definitivo.

quitectos. Sigo con la máxima atención todas las modificaciones que ellos van introduciendo para la perfecta cristalización final de la obra. Mi obligación es seguir en todo momento la visión en totalidad de la estatuaria. Llegar a tener una idea exacta y funcional de la totalidad. Sin ella sería incorrecto y precipitado, estéticamente, anormal, el que yo pretendiera definir el sentido y la forma de una cualquiera de las partes de la escultura. Cada estatua debe conocer desde su sitio el sitio de la estatua más lejana. Sólo entonces, se distribuyen las materias y se definen las formas y se concreta el estilo. Ya ha quedado establecido el contenido religioso y el sentido formal de la estatuaria en la fachada principal, en principio. Puesto que solo en parte se ha estudiado la participación de la escultura en relación con la pintura en la fachada interior. Y queda por considerar la contribución plástica en el pórtico. Cuando todo esto llegue a definirse, rápidamente quedará fijado el carácter regional de cada escultura y se emprenderá su ejecución. Para esta operación final calculo, D. m., estará ya todo dispuesto el próximo verano de 1953.

Hasta entonces no quisiera exponer públicamente mis bocetos puesto que los ejercicios y ensayos en que trabajo actualmente son la labor previa para la confección de los verdaderos proyectos, constituyen el estudio del carácter en que ha de definirse el estilo personal de la estatuaria mía, hoy y aquí, para nosotros, en Aránzazu. Son muy diversos factores que intervienen en la gestación de un estilo de la responsabilidad histórica de esta escultura de nuestra nueva Basílica. Sin embargo, por deseo del Rdo. Padre Provincial, me dispongo a enviar a la exposición de Artistas Vascos, de la Semana Vasca en San Sebastián, alguno de estos ejercicios. Sé que me expongo a muchos juicios precipitados, forzosamente, pero todo esto me hará bien. Explicaré mis ideas y mediré las de los demás. En un principio hay que tenerlo todo en cuenta. El acierto consiste en que todo esté en la obra, pero en la proporción en que las cosas aspiran a trascender.

—Creo que el arte lo es tal aunque sea, mal llamado, minoritario. La selección del Tiempo hace que la representación de los siglos recaiga en una minoría. Pero ¿en qué plan teórico del

arte, y concretamente del escultural religioso de iglesia, se mantiene? ¿Independiente en absoluto? No deja de entusiasmarme su tesis de las formas o líneas de energía.

Y el arte ¿buscará instruir y educar al pueblo? En su caso, educarlo religiosamente.

¿Qué obra estatuaria tiene que trabajar en total, y qué asuntos religiosos representará? ¿Habla de expresionismo?

—La naturaleza de las cosas en el arte, aparece siempre algo oscura para el pueblo en un principio. Pero su virtud reside en el progresivo aclaramiento interno, en la incontenible eficacia espiritual que esta labor otorga al espectador que así vive la obra. Cuando cesa esta actividad del hombre frente a un estilo, el estilo ha concluido históricamente y ha de renovarse. Vivimos uno de estos momentos de renovación y si mi obra aparece clara para todo el mundo, incluso desde el primer momento para mí mismo, la obra ha nacido muerta y yo no soy más que un impotente, un comerciante o un falsificador. Pero afortunadamente mi profesión es otra, soy escultor y por esto mis esculturas no están hechas o manufacturadas, las tengo que pensar.



Ensayos para la realización escultural.

Calculo que en conjunto tendré que realizar más de cien figuras, de muy distinta proporción y carácter. Cada zona de la basílica condiciona los motivos y su desarrollo formal. En la zona exterior, en la fachada, ya está decidido el contenido expresivo y su distribución. Un muro de doce metros por doce, con profundos relieves internos con escenas de nuestro makkil-danza y episodios guerreros, con ángeles, de las disputas entre oñacinos y gamboínos de la época de la Aparición. En la parte baja del muro un saliente friso con los Apóstoles y en la parte alta una Andra Mari actual, una Asun-

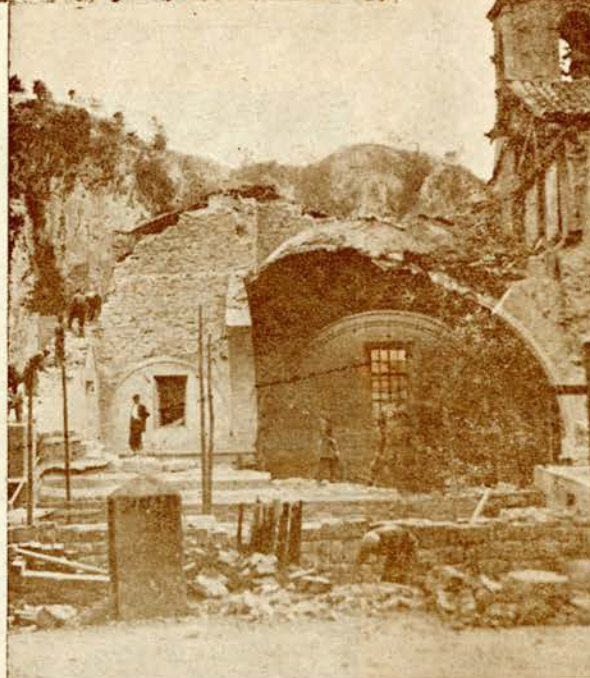
ción, con la maquilla de los danzaris y Jesús. Es como un apaciguamiento de la Virgen, quisiera que como un violento mensaje de paz. Por esto dudo en el tratamiento de los apóstoles. Es muy conocida la historia anecdótica de cada uno. Sería necesario extraer de ellos el mensaje que les da unidad, aquello que les hace iguales en el amor y la caridad, precisamente la sustancia íntima del cristianismo, el único método de santidad, totalmente abandonado en nuestra enturbada época espiritual. Considero que no es lícita la inter-



◀ — Arco de entrada y arcos diagonales de las capillas góticas, descubiertos en la excavación. —▶

vención de un plástico en la hora actual del arte religioso si no reúne en su pensamiento esta doble vocación renovadora: la del idioma interno de las formas con una voluntad expresiva del auténtico cristianismo revolucionario que en mi entender después de una larga historia iconográfica de personalismos y atribuciones demasiado particulares, necesita resaltar la consistencia fundamental de la santidad y la identificación impersonal de toda vida cristiana, la ley divina, olvidada y difícil del amor, del amor a Dios y a los hombres sobre todas las cosas. A esta idea pertenece uno de los anteproyectos que presento para el friso de los Apóstoles. Mi convicción estética de que la base de una nueva forma reside en que su móvil —su corazón o su pensamiento— vive en el exterior, de que las formas viven fuera de sí mismas, se identifica con el nuevo modelo de cristiano que el artista debe de un modo original resucitar, el hombre con su corazón fuera de sí mismo. Frente a la unidad euclídea, egoísta y cerrada del cilindro, la unidad liviana y abierta, estética y moralmente, del hiperboloide.

El pequeño friso (Escala 1/33) y el fragmento con los cuatro primeros apóstoles (Matías, Bartolomé, Felipe y Tomás. Escala 1/5) que presento con este concepto, no es más que otro primer intento que me permito someter a la consideración de todos y especialmente de los Padres franciscanos y de los arquitectos. Tendré en cuenta humildemente la opinión de todos, pero no desearía una opinión apresurada. Yo considero por ahora, que esta versión representaría en el mundo actual de la renovación del arte religioso, la intención más avanzada y de mayor densidad expresiva humana, religiosa y estéticamente. Sobre la sugestión del espino de la Aparición, sobre el fondo de picos de la fachada, al mismo tiempo símbolo de la vida como sacrificio duro y difícil, resaltarían los Apóstoles como animales sagrados



abiertos en canal, iguales, movidos, repitiéndonos que están vacíos, que han puesto su corazón en los demás, que este autosacrificio es su santidad común y su verdadera y cristiana identidad. Este vacío de cada imagen se hace energía formal, haciéndose estatua con la masa exterior, constituyendo un friso de grandes aberturas humanizadas y verticales, como una imagen de la victoria cristiana y de la resurrección, en un vuelo inmóvil. Todo el juego expresivo y humanizador de los bloques queda reducido a una serie de hiperboloides como pasos de rosca que definen ondulando dos ejes horizontales que atraviesan el friso dándole una sensación de movilidad y sucesión que hace imaginarse el friso como un indefinido y vivo des-

file de santos, elevándose hacia la Andra Mari que asciende en lo alto del muro.

—Su obra de Aránzazu ¿constituirá un mensaje?

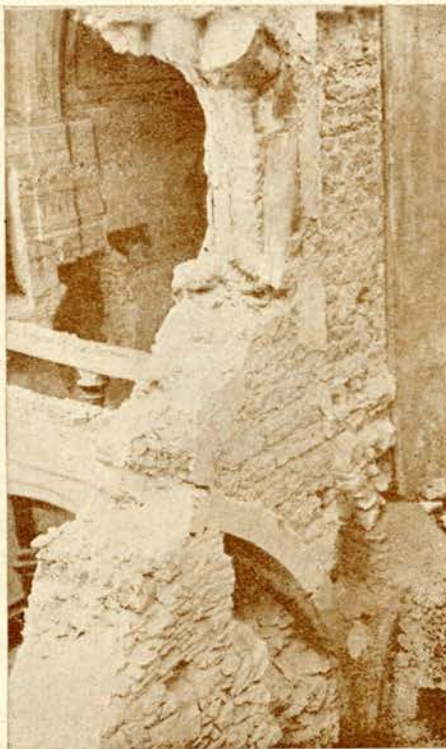
—No quiero tomar una decisión sin antes meditar bien el camino. Puede ser Aránzazu algo verdaderamente extraordinario. Pero ¿qué es lo que entendemos por extraordinario? Yo desde mi responsabilidad profesional debo primero meditarlo. Lo he meditado ya y me falta completar los primeros tanteos y

después de esto debo someterlos, como lo he hecho hasta ahora desde mi primera memoria, cuya línea sigo puntualmente, con ustedes los Padres Franciscanos y con los arquitectos. Ya estamos llegando al punto más difícil: la medida, la determinación de lo extraordinario en el orden de la comprensión de todos nosotros. No me costaría reconocer que yo representase la tendencia menos ligada a cualquier suerte de compromisos ajenos a los de la propia voluntad creativa. En esta voluntad hay tres raíces universales: mi pueblo vasco, mi cristianismo elemental y revolucionario y mi pensamiento artístico vivo y experimental. Estos tres factores se conjugan y penetran en mi vocación de escultor de tal mo-

do que llenan mi corazón con la causa más feliz de mi vida.

No retrocedería en mis soluciones más atrevidas. Pero no son soluciones atrevidas las que yo persigo, sino sencillamente, soluciones verdaderas, lógicas, funcionales, que en cada caso son distintas, y muy diferentes en distintas horas históricas. En la escultura de Aránzazu lo que pueda parecer atrevido no se hará, pero antes yo desearía que todo lo que aparezca como atrevido se considere si realmente lo es, así como el alcance que su realización podría tener para la Nueva Basílica en lo que es, en lo que representa y en lo que trasciende y nos significa.

FERNAN G.



ANEXO DOCUMENTAL

Preparativos vascos para la batalla
(Time, Sep. 22, 1952)

El millón largo de vascos situados en la España septentrional son españoles sobre todo por una cuestión de geografía. Son una de las minorías nacionales más viejas de Europa, han luchado durante siglos por mantener su identidad diferenciada de sus vecinos los españoles, que habían conquistado las Provincias vascas el siglo XVI. Durante la Guerra Civil española, el gobierno republicano otorgó la autonomía a los vascos, con lo que logró posicionar a la mayoría de ellos de su parte. Después de la guerra, el Generalísimo Franco volvió a la situación anterior.

La política española trata de destruir
a la fuerza la cultura y las tradiciones vascas

Políticamente impotentes, los vascos católicos fuertemente romanos, se han reunido alrededor de su iglesia como el último campeón de sus derechos nacionales. Su clero, a diferencia de la iglesia española, fue claramente anti-franquista durante la Guerra civil; el gobierno de Franco, como represalia, ejecutó a 17 sacerdotes, encarceló a muchos otros, y exilió al Obispo vasco de Vitoria. A pesar de que nuevos obispos españoles fueron enviados a las tres diócesis vascas, el clero local mantuvo su rebeldía, pasó a enseñar el catecismo en el idioma vasco y continuó hablando acerca de las tradiciones nacionales vascas desde sus pulpitos —ambos, graves crímenes a los ojos del gobierno de Franco—.

Monasterio de montaña

Hace dos años un grupo de clérigos vascos comenzó a publicar una revista serigrafiada y semi-clandestina llamada *Egiz* (en vasco, «por la verdad»), en el que fueron discutidos abiertamente tanto problemas nacionalistas como problemas morales. Tuvo mucho éxito. Cada uno, divulgado muy laboriosamente, llegó sin otra ayuda a unos 50.000 lectores. Cuando los tres obispos españoles en el País Vasco propusieron a los sacerdotes detener la publicación, éstos ignoraron la orden. Entonces, los obispos resolvieron que

HISTORIA Y POLÍTICA, núm. 15 págs. 147-170

cualquier sacerdote vinculado a *Egiz* fuera suspendido. Los sacerdotes, de mala gana, desistieron hace algunas semanas.

La semana pasada, centenares de sacerdotes vascos seculares se reunieron para rezar y conversar en la basílica de la montaña de Nuestra Señora de Aranzazu, tradicional patrona de la nación vasca. Hace más de 500 años que el monasterio de Aranzazu ha sido fuente de la cultura vasca. Esto ha permanecido así hasta el día de hoy. Los 128 frailes franciscanos enclaustrados allí están fuera de la jurisdicción de los obispos españoles. A pesar de que números armados de la guardia civil están acuartelados alrededor del monasterio, el gobierno de Franco nunca se ha atrevido a invadirlo.

Sotanas con cinta

En su imprenta que tira dentro del monasterio, los monjes lanzan todavía sus libros y revistas en el idioma vasco. En sus viajes por el campo, trabajan por preservar calladamente la identidad vasca de su pueblo, así como ciertas libertades morales, generalmente olvidadas en el resto de España. Hace un año, durante unas graves huelgas anti-gubernamentales en las Provincias vascas, los obispos españoles conminaron a los sacerdotes a expresar ante el pueblo que esas huelgas constituían pecado mortal. Uno de los franciscanos de Aranzazu, hablando desde el púlpito, lo rebatió: «El derecho de huelga sin violencia es un derecho otorgado por Dios como una de las libertades naturales del hombre».

En las reuniones de las últimas semanas con los frailes de Aranzazu, los piadosos sacerdotes vascos han deliberado seriamente sobre el modo de conservar su vieja cultura y religión que desaparece del país. A los pocos días, dejaron el monasterio para bajar a sus dispersas parroquias con su fe renovada por el aval emocional del monasterio. Uno de ellos, acariciando una pequeña cinta, verde, blanca y roja (los colores nacionales vascos) sujeta a su áspera sotana, dijo: «Mientras haya un franciscano en el santuario de Nuestra Señora de Aranzazu, la cultura vasca no morirá».

Traducción de Javier Ugarte

LA VOZ DE ESPAÑA

ARTE

Conferencias sobre arte sacro en el Círculo de San Ignacio

Ayer, a las siete y media de la tarde, en la sala de actos del Círculo de San Ignacio, llena de público, pronunciaron sus anunciadas conferencias los artistas Fray Javier de Eulate, pintor franciscano, y el escultor Jorge Oteiza.

Fray Javier de Eulate disertó sobre el tema "El arte sacro y las normas de la Iglesia", exponiendo las recientes directrices emanadas de la Sagrada Congregación de Ritos sobre arte sacro, y glosándolas con la lectura de un artículo de José M. Pemán, en el que se ataca la imaginería acaramelada y desmedulada, sin dignidad estética, procedente de una fabricación industrial en serie, y tan frecuente, por desgracia, en los templos. Fue muy aplaudido.

Seguidamente, Jorge Oteiza lamentó la atonía artística de nuestra ciudad, indicando como prueba de ello la imagen del Sagrado Corazón en Urgull, falta, a su juicio, de vigor estético; la decoración de la Plaza de Zuloaga y las recientes pinturas del Palacio de la Diputación, además de la Prensa local, en la que, dijo, se vienen escribiendo sobre arte "las mismas simplezas desde hace treinta años". Al mismo tiempo lamentó la impopularidad que ha rodeado al proyecto de la nueva Basílica de Aránzazu y el "silencio" de la Prensa ante él, aduciendo como caso concreto las críticas a la Exposición de Arte Vasco, que no se ocuparon de sus bocetos.

Antes de seguir adelante en la reseña, quisiéramos preguntarle al señor Oteiza a ver cuántas entrevistas desea que se le hagan para poder conocer su obra y la de ese arte nuevo, nunca desatendidos en este periódico. En primera página aparecieron las fotos de sus esculturas para Aránzazu, y muchas columnas

de este diario, en diversas páginas y secciones, se han llenado varias veces de sus palabras, en las que exponía sus ideas sobre estatuaría. Quizá no fuesen las mismas "simplezas" de hace treinta años. Siguió lamentando la actitud reaccionaria en arte del ambiente donostiarra, defendiendo la personalidad de su obra, del hueco en la estatua, la necesidad de que se consulte a los entendidos antes de realizarse una obra de arte de importancia pública, para indicar al final unas ideas sobre el tema de la conferencia, que era el de "Lo religioso en la escultura desde lo estético. ¿Para qué seguir adelante si ello sería calificado de "silencio" por el señor Oteiza?

Sólo en interés del público y de la magna obra de la Basílica consignaremos que al final hizo una glosa del espíritu que puede plasmarse en la pintura mural destinada a Aránzazu, una exposición de cuyos bocetos se celebra en el mismo Círculo de San Ignacio. De ella nos ocuparemos próximamente.

A. C.

Esteban Galilea, en Galerías de Arte

Se ha inaugurado, en Galería de Arte, una exposición de óleos del pintor Jesús Esteban Galilea, de los cuales nos ocuparemos en próxima reseña crítica.

Los pintores y su burro en San Juan de Luz

San Juan de Luz, 2.—Dos pintores españoles y un burro, llamado "Manolo", han cruzado los Pirineos, camino de París, en un carruaje de dos ruedas. El coche lleva como divisa: "Andar, ver y pintar".

Los artistas se llaman Antonio Uria Mouzon y Luis García Prasino.

Han pasado la primera noche de su viaje en esta playa, por no poder encontrar una cuadra para "Manolo". (Efe).

ARTE

Una carta del escultor

Jorge de Oteiza

Con el ruego de su publicación y bajo el título de "Una aclaración del escultor Oteiza", en la Dirección de LA VOZ DE ESPAÑA se ha recibido, por el firmada, la siguiente carta:

"Sr. Claveria y distinguido amigo: No estoy nada conforme con el enojo que muestras al reseñar mi conferencia del jueves, ni tampoco con esta reseña que es otra muestra más —la penúltima, porque hoy habla el amigo Ribera de otro plástico— de mi rotunda afirmación de que llevamos "treinta años en nuestra ciudad leyendo las mismas simplezas" en los diarios, sobre arte. No podría rectificar nada de lo que dije, pero si te debo una aclaración pública, pues públicamente pensaba distinguir tu inquietud de joven y gran periodista y tu excepcional atención por los acontecimientos artísticos en nuestra ciudad y últimamente, en particular, por la obra tan discutida y de tanta trascendencia como la de nuestra nueva basílica de Aranzazu. Tenía en el guión de mi conferencia anotada esta observación, pero con el deseo de abreviar por si se producía alguna discusión al final, prescindí hasta del guión y fueron muchos los puntos que debía haber aclarado más y no pude. Pero no confundamos esta cuestión personal con la interna y gravísima cuestión que yo planteé, al señalar el origen y hasta la curación de nuestra decadencia artística. Informemos al público de que yo hablé de los vacíos en mi estatua no para hablar de mí, sino para hablar desde mí de los cambios fundamentales de la escultura actual, de cómo pierde peso y se transforma radicalmente. No confundamos el periodismo que sirve el gusto del público o el del artista con el método objetivo y técnico con que una crítica de arte sabe documentar al público, pero que no existe en nuestro país.

Tú no has contado lo más importante que yo he dicho. Yo me he referido a la falta de una élite, de una minoría inteligente capaz de asesorar y responsabilizarse en los negocios públicos de nuestra vida cultural. He señalado la necesi-

sidad urgente de crear en nuestra ciudad un Instituto Universitario de Arte, con talleres experimentales, que harían de nuestra ciudad una ciudad ideal del mundo espiritual contemporáneo, que nos proporcionaría el clima creador, el alma actual, que, artísticamente, no tenemos.

He definido el sentimiento especial nuevo (que utilicé al final, para el planteo de un examen racional y vasco de las pinturas para Aranzazu), de un nuevo sentimiento estético, que imprime una sencilla grandeza, esto es, un sentimiento de cosa recién crecida —no recién puesta—, funcional y viva, en todo lo que se agrega en una ciudad: una imagen, una fuente, un jardín. Conté que este aire nuevo y distinto en cada época lo poseen todas las obras verdaderas. Que una silla, una catedral, un cuadro, en el Gótico, tienen un mismo aire gótico. Que hay un aire nuevo que caracteriza nuestra época y que nuestra sagrada imagen del monte Urgull, nuestros recientes jardines, nuestra pintura de la Diputación, nuestras exposiciones, nuestro gusto público, carecen de este aire vivo, de este acento estético vital: que están muertos.

Te has enojado por un pequeño olvido particular mío. Excúsame, pues ha sido por no olvidarme de otras cuestiones que periodísticamente se olvidan, os olvidáis, pero que desde una consciente crítica de arte se tiene la responsabilidad de ver y recordar.

Tu afmo. amigo y s. s., Jorge de Oteiza."

Orio, sábado, 4 octubre 1952."

N. de la R.—Por falta de espacio no contestamos a esta carta, en respuesta que nuestro crítico de Arte, Alberto Claveria, escribirá en fecha próxima.

Dr. Luis Eizaguirre

CORAZON Y PULMON.

Director del Sanatorio de Nuestra Señora del Pilar. Teléfono 1-24-50. Puerto. 16. San Sebastián. (C. S. 39.)

Dr. Angel Eizaguirre

CORAZON Y PULMONES.

Elcano, 1, 1.º. Tel. 1-25-09. S. S.

ART E

Respuesta a Jorge de Oteiza

Cuando uno va a escuchar una conferencia sobre el tema "Lo religioso en escultura desde lo estético", la pronuncie quien la pronuncie, no espera, naturalmente, oír su nombre citado por el conferenciante. Otra cosa sería si uno —este artículo es una respuesta a una carta que me dirigió Jorge de Oteiza y que se publicó en nuestro número del domingo— fuese un artista de los que hacen época o un tratadista de estética. No hay lugar, pues, a ningún enojo por "un pequeño olvido particular".

Lo que pasa es que el señor Oteiza inició su disertación con una serie de inexactitudes respecto a la Prensa local, y yo era el único periodista presente en la sala. Tuve que hacerme cargo de los ataques, en los que precisamente me tocaba la menor parte, pues de treinta años acá, soy el último que ha comenzado a escribir en la Prensa donostiarra sobre arte. Como todos los que le escucharon, era yo testigo, frente a sus afirmaciones correspondientes, de que nuestra Prensa, concretamente este periódico, no han silenciado el proyecto de la nueva basílica de Aranzazu; todo lo contrario, como puede comprobarlo, si no lee nuestros periódicos por hallarse en América, Bilbao o Madrid, interrogando sobre el particular a los principales interesados en el asunto, los buenos Padres Franciscanos, quienes a lo largo de un frecuente contacto —el último después de esa conferencia— nos ayudan y reconocen en la labor en pro de la basílica. También éramos testigos de que, por no olvidar ninguna nueva manifestación artística que se produce en la provincia, no sólo en obras, sino incluso en palabras o teorías y proyectos, los de Oteiza han tenido amplia acogida en los periódicos donostiarras.

Si podía y debía, por tanto, rebatirle como periodista local las palabras injustas que dedicó a la Prensa de San Sebastián —no el silencio de un nombre que no venía a cuento—, que luego pasaron a ser ofensivas al afirmar que en ella, "desde hace treinta años se vienen escribiendo las mismas simplezas sobre arte".

Respecto a esta última frase, que-

remos pensar del señor Oteiza, que al verse en la necesidad de desarrollar un tema —por cierto mejor e puesto en su carta que en la propia conferencia—, ya de por sí difícil para el público en general, tuvo debilidad de sazónarlo —truco muy empleado en oratoria— con un at que al "maniqueo"; tan poco acorde con anteriores opiniones suy de palabra y por escrito recibidas anteriormente en esta Redacción.

En fin, se trata de palabras que provienen de un escultor sobre cuyas esculturas aun no hemos tenido ocasión de decir, ni opiniones "técnicas y objetivas", ni "simples"; han sido sus bocetos y teorías lo que hemos podido conocer. Ahora que el señor Oteiza tiene un encargo no muy reciente y tan importante como el de la estatuaría de Aranzazu, en el que le deseamos pleno acierto por bien de la provincia de la magna tarea de la renovación del arte religioso; ahora, esperamos que nos dé una buena oportunidad de juzgarle. Nos ha hablado tanto de su gran escultura que ardemos ya en deseos de conocerla. Es nos interesa más que sus opiniones puestas que a sí mismo se titula "escultor" y no crítico de los críticos de Arte o algo equivalente. Nos otros, con comentar los hechos artísticos vamos cumpliendo, mejor peor, con nuestra obligación, que tampoco es la de atacar o defender lo que él quisiera que atacáramos o defendiéramos.

ALBERTO CLAVERIA

ARTE

Contestación al Sr. Oteiza

En una carta abierta de don Jorge de Oteiza, publicada en estas mismas columnas el pasado domingo, dirigida a mi querido amigo, crítico de arte y gran periodista, Alberto Clavería, se cita mi nombre con motivo de una "rotunda afirmación" —como dice su autor— y como el más reciente ejemplo de que "llevamos treinta años en nuestra ciudad leyendo las mismas simplezas en los diarios, sobre arte".

Más adelante se afirma que "no existe en nuestro país" una crítica de arte con "método objetivo y técnico para documentar al público".

La crítica a que se refería el señor Oteiza, es el comentario hecho por mí a la Exposición del pintor Eduardo Vicente; este comentario crítico, de suficiente extensión para un periódico —¡Ojalá todas las publicaciones destinaran tanto espacio como LA VOZ DE ESPAÑA para las cosas de arte!—, podrá parecer acertado o no, calar verdaderamente en la personalidad total del autor o quedarse corto en el empeño, ser suficientemente claro o no lo bastante para ser entendido por todos, etc., pero rechazo absolutamente que pueda ser titulado de "simpleza", porque en él no se hace ninguna afirmación gratuita ni desorbitada para merecer tal epíteto, si no insultante, si francamente despectivo.

En esa crítica, como en todas las demás —durante diez años de actuación intermitente—, con toda modestia, pero con la entusiasta intención de cumplir un íntimo deber, he procurado seguir las normas —junto a algunas otras— que el señor Oteiza señala como adecuadas para la función crítica, es decir, "el método objetivo y técnico"; objetivo, porque, prescindiendo en lo posible de mis particulares preferencias, he intentado siempre expresar el punto de vista del autor al idear su obra, y técnico, porque —con mis estudios académicos y libres— yo soy pintor, tanto, por lo menos, como el señor Oteiza escultor.

En todo caso, invito al señor Oteiza a que nos envíe una crítica de la Exposición de Eduardo Vicente, para confrontar de ese modo las diferencias y para que todos los críticos de "nuestro país" puedan aprender a hacer una crítica de arte correcta.

El señor Oteiza, a juzgar por su actividad en el libro y en la tribuna, parece estar rebosante de teorías estéticas nuevas y de propósitos artísticos renovadores, hasta el punto que —eso puede traslucirse en su carta— se afana por fundar, en San Sebastián, un centro inicial que forje el estilo total de nuestro siglo, por medio de ese magnífico "Instituto Universitario de Arte".

Como somos muchos los que no llegamos a abarcar las complejas teorías estéticas del señor Oteiza, tendremos ahora una magnífica ocasión para entenderlas llevadas a la práctica —que es lo que en fin de cuentas interesa— en el impor-

tante trabajo de que está encargado: la portada de la futura basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.

El señor Oteiza ha tenido una gran fortuna en ser designado para esta trascendental labor —y doble fortuna habérsele designado sin la áspera lucha de un concurso y sin la exigencia de una historia artística importante (¿Hay algún monumento famoso o grupo escultórico de cierta envergadura realizado por el señor Oteiza?)—, labor en la que seguramente, y en vista de sus ardorosas y revolucionarias ideas estéticas, llegará a formular con la suficiente brillantez la solución del fundamental, dificultoso, vital y entrañable problema de conjugar las más recientes conquistas técnicas artísticas y el sentido religioso universal de la iconografía católica.

CARLOS RIBERA

CUARTO A ESPADAS



17

CREO que la advocación de la Virgen María de Aránzazu es una devoción de carácter muy universal en el País Vasco, que, por tanto, ante la nueva basilica, todos debemos mostrar nuestra inquietud.

La maqueta exhibida en la exposición del Círculo de San Ignacio merece, en términos generales, el pláceme de todos. Algunos detalles no serán comprendidos fácilmente por todos; pero el tiempo plasmará esa indudable armonía que los autores del proyecto han dado a éste en conjunción con el paisaje.

Pero, en cuanto a las pinturas expuestas, esto es ya otro cantar. Por las manifestaciones nechas se deduce la pretensión muy laudable de que

NOTA

Esta sección está abierta a la polémica entre nuestros lectores. Publicaremos libremente cuantos trabajos se nos remitan de ataque o de defensa, siempre que vengan firmados y con el domicilio del autor. Pero advertimos que la acogida en nuestras columnas de los diferentes artículos no quiere decir que nos responsabilicemos ni nos hagamos solidarios de nada.

MAS COSAS SOBRE LAS PINTURAS DE ARANZAZU

Aránzazu sea un gran exponente del arte religioso actual; y, desde este punto de vista, lo presentado nos parece un gran atrevimiento. Si se hubiera tratado de manifestar los conocimientos que los expositores tienen del oficio para una determinación de sus posibilidades, nada hubiéramos objetado; pero, al ver el enfado que causó la crítica de Arramele, nos llevamos las manos a la cabeza, no solamente yo, sino muchos cuya opinión también es digna de respeto.

Creo que la basilica de Aránzazu debe ser una buena manifestación de arte por cuanto allá se dignó manifestarse Nuestra Madre, y en el orden de nuestro agradecimiento no debe faltar la oferta de lo mejor de nuestro intelecto; pero sería menospreciarle si en pleno siglo XX plantamos alrededor de su imagen cualquiera de los bocetos expuestos en el Círculo de San Ignacio. No niego posibilidades a ninguno de sus autores; saben el oficio y esto es lo primero para opositar; pero les falta, al menos en lo visto, total inspiración. Algunos bocetos asemejan cuadros sinópticos para la enseñanza en las escuelas primarias. Otros, los más atrevidos, nada tienen que ver con Nuestra Señora de Aránzazu ni con el arte religioso. Ni el hábito hace al monje, ni una colección de éstos ha de inspirar necesariamente devoción, y en cuanto a estilo, tampoco están ni remotamente de acuerdo con la basilica.

Las pinturas de Aránzazu, mejor dicho, para Aránzazu, ni inspiran devoción ni están hechas con devoción. Hay en ellas una total ausencia de lo que debe ser preocupación fundamental: la Virgen María. Si los autores que exponen saben de Ella algo más que lo que se contiene en el Credo, no lo demuestran. Mientras no sepan más de Ella es imposible que capten esa maravilla de sugerencias que ofrece la devoción a la Virgen. Lean, siquiera, "El libro de la

Sabiduría" y comparen la producción expuesta con la exquisita inspiración de la profecía sobre la Reina por excelencia. Esto es devoción; y devoción es poesía; y si en arte falta inquietud poética es que realmente falta el arte.

No, señores, lo que hemos visto no inspira devoción a nadie; y si alguno se ha atrevido a afirmar lo contrario es que no ha entendido la exposición ni por el forro; porque un metro cuadrado de ella no es como para enjuiciar el conjunto de la obra. Al fin y al cabo, la visión de Nuestra Señora siempre nos producirá nuestra pizca de respeto (cosa que tampoco debe ser confundida con la devoción), pero a la Fe ilustrada (y ya es hora de que la Fe, en general, sea ilustrada) todo lo que nos han mostrado no ha de producir sino una honda decepción y el temor de que nuestro Santuario Mariano por excelencia termine por ser un disparate mayúsculo.

Hay otro Santuario Mariano en la montaña vasconavarra de indudable valor artístico e histórico: Roncesvalles; procuremos que Aránzazu sea tan representativo de nuestro tiempo como lo es aquél del suyo.

Con lo expuesto no rechazo personalmente a ninguno de los expositores, sino a la obra expuesta, y bien sabe Dios que me complacería mucho que uno de ellos fuera el inspirado autor de la decoración, como son sus hermanos en religión los que constantemente embellecen el ambiente espiritual con su exquisita interpretación de la música religiosa. La pintura mural de Aránzazu debe tener el valor de una de sus sublimes "Benedicta".

Diógenes NAVARRO



CUARTO A ESPADAS



M E dirijo a la inmensa mayoría, y, sobre todo, a nuestros habituales comentaristas los críticos de arte, que en esta ocasión, con motivo de los proyectos de Aránzazu han demostrado su total nulidad para el cargo tan responsable que su carrera de apostolado les exige. Señores, el crítico de arte no es un reporter de fútbol; tampoco un buen todo en la escuela de periodismo; es el juez de los acontecimientos artísticos en la transformación de la vida, obligando a la transformación expresiva del hombre en el arte; además de una extraordinaria sensibilidad, condiciones éstas que en todos los críticos que yo conozco y no excluyo a los que este, mi pueblo vasco, o no las tienen o las prostituyen por unas monedas, por el plato de lentejas. No sigáis juzgando arte ni pretender educar al pú-

blico sin la vocación heroica que esa misión os exige, que la hacéis irreligiosa y deshonestas. Quizás, no sea esta la forma de ganarme las simpatías de los más y los menos, ni esto es lo que pretendo; ya he sentido la mola de los que no se enteran y el odio de los impotentes.

Vosotros, que os habéis atrevido a juzgar los bocetos de Aránzazu, ¿sabéis en qué condiciones se han realizado? Nada más que a medias yo os lo diré; pero no pretendiendo daros una explicación que no os debo por que con lo expuesto ya se ven claramente las posibilidades de cada uno. O, ¿es que desconocéis las anteriores obras de los expositores? Por lo que habéis hablado hasta ahora, sí. Un buen día o malo, recibí la invitación a concurrir con mis bocetos para la obra de Aránzazu con un plazo que finalizaba dentro de mes y medio o dos meses, no recuerdo las fechas. Junto a la invitación se me mandaba un plano con las dimensiones del mural y algunas observaciones sobre su arquitectura; para los demás concurrentes es de suponer que fueron éstas las condiciones en que han desarrollado sus bocetos. El mural, como sabéis, alcanza unas dimensiones quizás tres veces mayor al "Juicio Final", de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina, y no con la pared plana, sino cilíndrica, dificultad ésta para hacer arte vivo; es decir, que la pared viva no puede resolverse más que con las lecciones cubistas o abstractas. En ese tiempo se han realizado todos esos ensayos del mural, estudios matemáticos de los ejes o fuerzas de la arquitectura y de esa visión inspirada en nuestra Andrea Ma-

Yo, expositor de los bocetos de Aránzazu

El asunto, como el ingeniero concibe su obra en sus aspectos exteriores desde el principio es, sin embargo, lo último en realizarlo; naturalmente, antes existe el esqueleto de las fuerzas, la única ingeniería; lo demás, aunque no deja de serlo, es los vestidos de la arquitectura.

Se ha criticado de estos bocetos como si fueran lecciones primarias de las escuelas de arte, y también de su aspecto primitivo. Me falta espacio para exponer lo que, como yo todos los que nos hemos enfrentado a la vida artística o por lo menos los que caminamos cara a ella, podemos hablar de los primitivos. No me detengo a observar el aspecto monumental de los murales rupestres, ya los conocéis, y si no, creo que deben los centros culturales organizar un poco y con más libertad sus conferencias sobre cultura e Historia artísticas. Pongamos un poco de atención. De hace unos veinte mil años en las cuevas de Lascaux (Francia) hay una pintura representando al cazador muerto con su arma en el suelo junto al animal. El conjunto del hombre está tan estilizado como si lo hubiese hecho un niño de cinco años junto a la mole poderosa del cuadrúpedo, tan abundante en detalles maravillosamente observados; a éste había que observarlo en sus estructuras y sus reacciones, de ello dependía su vida; sin embargo, al hombre ya lo conocían. Ahí no había necesidad de entrar en detalles. Las pinturas rupestres, contrarias a lo que llaman primitivas, son grandiosas

obras de arte, tan buenas como las de cualquier época, documentación de aquel impulso primordial en el hombre que lo lleva a dar expresión plástica a sus ideas y experiencias, pero no para decorar una pared de su habitación como hoy, sino que cumplieron una función social estética. Estaban destinadas a asegurar el éxito de la caza.

Otra pintura rupestre de Font Gaume de carácter distinto y posterior al periodo magdaleniense, ya no queda nada del impresionismo de Altamira, avanza hacia el expresionismo, limitándose a la abstracción de unos trazos sueltos y de contornos expresivos en la vida del hombre; sivos, renunciando a todo detalle.

Con este periodo empieza una nueva etapa del hombre; éste, nombrado cazador se vuelve campesino, desarrolla una concepción del mundo diferente a la del cazador; el agricultor más depende del sol, la lluvia, frío, calor y múltiples elementos naturales tienen puesta su mirada en el suelo, pero también en el cielo y sus poderes, en la vuelta de día y noche, en el circular de las estaciones se le representa un sistema. Así, al plasmar sus obras artísticas, sus representaciones del fenómeno natural, se les convierte en abstracción. En el mundo del paleolítico y del mesolítico, el hombre no necesita copiar la naturaleza, puede plasmarla por el recuerdo tornándolo en abstracción, en signos determinados apareciendo por vez primera los signos cósmicos, el sol, la luna y otros mu-

chos que no hemos llegado a comprender y que son la creación literaria filosófica de las abstracciones del cuerpo humano.

Paul Weshtin nos habla de un mural rupestre de España, donde la figura humana: la cabeza, brazos y piernas se vuelven signos; pero se distinguen los hombres cuya cabeza parece viga de la mujer representada con una especie de corona indicando los cabellos; llega, pues, al arte abstracto, tan poco abstracto o no objetivo como la misma equivocación que tenemos del arte abstracto de nuestros días. Todas esas obras suelen designarse como arte primitivo con un poco de desprecio desde las alturas que la civilización nos está colocando, pero siempre, eternamente nos dará la gran lección de sus momentos, lección que no nos darán jamás nuestros académicos.

Etapa sobre etapa, junto a la decadencia de los pueblos y en sus momentos más elevados, el arte siempre actúa como un reflejo eterno; sintiendo el temor de que nuestro retrato refleje nuestros sentimientos.

Todos esos artículos que han aparecido en nuestra Prensa donostiarra creo que al escultor Oteiza le hubieran agradado el que se los expusiesen en su conferencia interrumpida por el a ese propósito, el silencio fue la respuesta: ¿es que ustedes no estaban?

Sobre las críticas de Arramendi o lo que es lo mismo del pintor Uranga, no puedo por menos de creerle un pobre hombre en el reino de la

sociedad artística; sin embargo, no tengo inconveniente en aclararle al señor Navarro de su artículo en "Cuarto a Espadas", ya que para él y también para los demás, no pueden inspirar devoción esos bocetos, puesto que están hechos sin inspiración ni devoción. Señor "crítico", yo no creo en Dios; sin embargo, quisiera pintar en Aránzazu para que crea en los hombres.

A. IBARROLA



NOTA DE LA REDACCIÓN.—Con el mayor estupor por la paladina confesión de ateísmo que el autor de este trabajo hace al final del mismo, cumplimos con el hoy penoso deber—al que nos obliga el carácter de esta sección—abierto a la libre polémica entre nuestros lectores—de acoger las cuartillas que nos ha remitido don Agustín Ibarrola.

Como espectadores imparciales e insolidarios de lo que en el "Cuarto a espadas" se debate, nada tenemos que objetar a las afirmaciones que el señor Ibarrola hace a lo largo de su trabajo. Oponentes encontrará, sin duda—y en abundancia—que le den la réplica adecuada a sus peregrinas teorías. Pero, como compañeros de Redacción del caballero

y competente crítico de UNIDAD, "Arramendi", no podemos menos de rechazar energicamente los insultantes y groseros términos en que el señor Ibarrola se expresa en su inculcable escrito, que a fuer de gresivo, incluso con la ortografía venía reñido enteramente.

Y, como católicos, que si creen en Dios y en su infinita misericordia, para perdonar incluso a quienes blasfeman de El negándole, rogamos caritativamente al Señor que ilumine a nuestro comunicante para que obtenga la fe que hoy le falta, aunque no deje de sorprendernos dolorosamente que quien tales protestas de ateísmo hace—capaces de justificar por sí solas los renaros que se han puesto a la falta de religiosidad y devoción de algunas de las obras presentadas a la exposición de bocetos para Aránzazu—aya no ido exhibir sus piruetas artísticas, más o menos abstractas, en tan dispar ocasión o coyuntura.

Francamente: si los hombres—en qué se diferencian, pues, de las bestias?—en quienes el señor Ibarrola nos dice que hemos de creer son como el propio señor Ibarrola, mejor será que sigamos creyendo exclusivamente en Dios, so pena de que nuestro nihilismo se haga absoluto.

17-noviembre 1952

2-11-1952.
CUARTO

**A
ESPADAS**



14

INCALIFICABLES «CRÍTICOS»

late es expositor de los bocetos de Aránzazu; claro, que el señor Navarro ha tenido la habilidad en alabar una de sus obras para excluirlo de sus apreciaciones y salvarse de las consecuencias. Pero en este segundo artículo del ya repetido Diógenes, al fin echa el salibazo al Cielo, y al caer le da en las narices. El Padre Eulate, además de ministro de Dios, es un pintor abstracto.

No puedo tomar en consideración los párrafos que a continuación de mi primera réplica, en nota de la Redacción, me aluden; puesto que su autor sé que ya no piensa así sobre mi ateísmo y sobre mis pueriles abstracciones como él llamo a mis cuadros que no vió nunca; pero no le guardo rencor porque tengo mis motivos para creerle un caballero.

A Diógenes Navarro: Esa palabra que usted emplea designándome como aprendiz picassiano, creo que no me cae desacertada; sin embargo, yo también tengo mis aprendices. Pero es que no sabía usted que Picasso es un aprendiz, y Goya, Greco, Tintoretto y los más grandes maestros? Imagínese la gran lección que Greco le está dando a Velázquez en su cuadro de "Las Lanzas". ¿Se atrevería a despreciar a este maestro por eso? Yo le felicitaría, porque con ello me demuestra su extraordinaria sensibilidad. Y con ella se puede hacer mucho, y no en la oscuridad de la noche en que usted camina a pesar de la linterna con que andaba buscando un hombre y que se la ofrecía nuestro amigo el Madrileño.

Le felicito por la defensa que hace de Arramele como persona. Así, nuestro Arteta no fué mejor pintor por ser tan buena persona. El señor Arramele será pintor profesional desde que le dieron o no le dieron el título de San Fernando, y, por lo tanto, maestro en pintura y dibujo, como podrían dar el diploma a un licenciado en Derecho. En sus tiempos, no sé quiénes fueron sus profesores; en los míos, sepa usted que he sido alumno o discípulo del profesor del último año de carrera de pintura, que se enseña en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus profesores pudieron ser buenos; pero al lado de Vázquez Díaz son mudos, y

Vázquez Díaz me ha licenciado con el mejor de los títulos: "Sabes pintar; yo no te puedo enseñar de sentimientos; ahora empieza tu carrera; pintale."

Así, pues, desde el punto de vista de usted, tengo, como mínima autoridad, exactamente la misma que Arramele para juzgar a él, a usted y a los críticos que estamos acostumbrados a soportar. El ha tenido tiempo de dejar escuela, obras de arte que le den autoridad o, al menos, ya que esto no ha podido hacerlo, tenía la responsabilidad de ser padre artístico y encauzar por medio de su crítica a los que nacen a la vida del arte por el camino de su verdad, de su tiempo en la hora universal que despiertan las generaciones. Permaneció dormido y sigue dormido; si al menos supiéramos ser hombres para segar nuestra existencia del mundo de los mediocres, que para los que pretendemos ser algo son cuerpos frios que encontramos a nuestro paso impidiéndonos el camino por el que creemos está el servicio de nuestras acciones; y por el arte, directamente a la historia de nuestro pueblo. No sean ustedes ilusos, que si pesan algo es porque no se les ha contestado hasta ahora. Y en cuanto a vuestras consideraciones, puede ser que tengáis alguna aceptación entre la masa, esa que habéis educado a gustar de las pinturas más repugnantes de la decadencia mercantil en que está sumido nuestro pueblo. No me extraña, pues, que esa masa reaccione contra mí con las enseñanzas tan primarias y anticuadas que dan vuestras Escuelas de Artes y Oficios, si así puede llamarse a unas clases donde se dibuja con láminas por muestra y son negadas las lecciones del estudio de anatomía con modelo vivo para la preparación imprescindible a todo artista cuando elige el camino de su vocación.

Ya no tiene vuelta el que trate de incorporar la conferencia de Oteiza, yo le he acusado de no haber contestado a su desafío, y esto que ahora afirma un hombre sin ninguna autoridad, ni siquiera sensibilidad artística, es más, ignorancia en este terreno, le impidió enfrentarse al conferenciante para que nos venga ahora que el fruto estaba verde. Su cobardía reafirma su pobre criterio para juzgar la obra de Aránzazu, pues si yo di una explicación de las condiciones en que dichos bocetos se han realizado, no era como excusa, sino como algo que debe tenerse en cuenta que eso no es todo, sino ligeros ensayos; eso es lo que se nos pedía, porque no se nos podía pedir más en tales condiciones, que eran las suficientes para un Jurado como el nombrado, sin necesidad de anteojos ni candiles para ver.

Dice usted bien. Lo inteligente hubiera sido excusarse antes de realizar esos ensayos; quizás éste sea el único

co punto en que su réplica toma realidad; si, señor, eso es lo que hubiese hecho un hombre en unas circunstancias normales; pero tenemos hambre de paredes. ¿Qué arquitecto o que organismo oficial ha concedido una sola pared para el ensayo de los nuevos conceptos murales de nuestro país? Me atrevo a culpar a nuestras Juntas de cultura de ese abandono a nuestros quehaceres artísticos. Vuestra actuación, críticos, tenía que haber empezado por ahí. Yo no siento esa cobardía moral, porque tengo fe en mí y en los demás que nos toca vivir. Así, en cuanto se nos ofrece la ocasión de librarnos de las mezquinas, pero justas sátiras de otros países y darles la merecida respuesta sin recordar tiempos laureados como excusa de nuestra impotencia artística actual en España, todos los que nos sentimos con fuerza, presentamos apresuradamente lo que hemos podido, y sin pedir ninguna condición, estamos acostumbrados a mendigar nuestros medios, sacándonos el alma para que la pisoleéis con vuestra ignorancia e insensibilidad artísticas.

¿Por qué rechazais lo que no conocéis? Si os lo damos con todo corazón y os duele nuestro gesto de ofensa. No creéis en los hombres que se lanzan a "bocetar" en un par de meses una obra de tan honda responsabilidad, porque no creéis en vosotros o no tenéis ninguna seguridad sobre esta materia.

A. IBARROLA



NOTA

Esta sección está abierta a la polémica entre nuestros lectores. Publicaremos libremente cuantos trabajos se nos remitan de ataque o de defensa, siempre que vengan firmados y con el domicilio del autor. Pero advertimos que la acogida en nuestras columnas de los diferentes artículos no quiere decir que nos responsabilicemos ni nos hagamos solidarios de nada.

25/11/1952

CUARTO A ESPADAS



E S una pena que ciertos escritores hagan tal uso de sus plumas literarias para, aprovechando unas coyunturas tan desgraciadas como la del pobre Ibarrola, empleen todo el ingenio de que son capaces para ensañarse despiadadamente con el prójimo.

Miren siempre a lo Alto y no se dejen dominar por el asunto puramente "personal" o del amor propio. La pasión es mala consejera.

Reconozcan que las excusas del infeliz Ibarrola, aunque pobres, no dejan de ser muy humanas. ¿Quién es el que en alguna ocasión no tuvo también que presentar sus excusas más o menos afortunadas? Todos somos hijos de Adán y, por consiguiente, sujetos a error.

Ahora bien; si pobres fueron los argumentos del desgraciado, no son más ricos los de quienes le desprecian, ya que continuamente están incurriendo en manifiestas contradicciones.

Y respecto al aviso que hacen a los devotos de Nuestra Señora de Aránzazu, me permito rogarles que traten estas cosas con un poco más de respeto. Los devotos de la Virgen, sus cofrades, acostumbramos a recibir toda clase de avisos por medio de la sección religiosa, no en Cuatro a Espadas.

Nosotros, hasta tanto no veamos un aviso en la mencionada sección religiosa, que es el lugar adecuado y con una firma que nos ofrezca toda garantía, no haremos caso de aviso alguno.

Somos miembros de la Cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu y dimos nuestros nombres en fechas muy memorables y con motivos muy poderosos, y no nos es posible tomar en consideración cualquier cosa que venga de fuera.

En caso necesario, sabemos muy bien a quién tenemos que recurrir con entera confianza y completa seguridad. Ya lo saben quienes nos quisieron sorprender. ¡Solo faltaba ahora que pretendieran plantarnos un doctor en cada esquina de la calle, como si éstos pudieran improvisarse como se improvisan los guardias de la circulación!

No contentos con molestar a expositores y lectores, hasta la saciedad, pretenden ahora comprometer a los pacíficos devotos. Por amor de Dios, no querremos líos; déjenos en paz y en su Santo Servicio. Y si la pintura va a ser para sus devotos, para nosotros, que no se rompan la cabeza; pasaremos sin pintura a no ser que ésta se ejecute con paz.

Con tal que nos dejen contemplar a nuestra Bendita Madre y cantar sus alabanzas, nos daremos por muy satisfechos.

Nuestra adorada imagen, en la que posaron sus ojos nuestros queridos padres, abuelos y anteriores antepasados, tiene para nosotros tal encanto, que mirándole a ella sobra todo lo demás. Reina de la Paz, ruega por todos nosotros.

Carmen RUIZ DE
LUZURIAGA y BAL-
ZATEGUI.



UN POCO MAS DE RESPETO

NOTA

Esta sección está abierta a la polémica entre nuestros lectores. Publicaremos libremente cuantos trabajos se nos remitan de ataque o de defensa, siempre que vengan firmados y con el domicilio del autor. Pero advertimos que la acogida en nuestras columnas de los diferentes artículos no quiere decir que nos responsabilicemos ni nos hagamos solidarios de nada.



CUARTO A ESPADAS

Para no hacer pesada, por demasiado extensa, la polémica suscitada en torno al último motivo tratado en esta sección sobre las pinturas de Aránzazu la damos por concluida con la publicación de las instrucciones de la Suprema Sagrada Congregación del Santo Oficio que dejan las cosas en su lugar. Atendiendo a ellas, nos disculpamos de la no publicación de aquellas otras comunicaciones de nuestros lectores que sobre tal fin hayamos recibido:

INSTRUCCIÓN AD LOCORUM ORDINARIOS "DE ARTE SACRA" (1)

DEBER y obligación del arte sagrado, en virtud de su mismo nombre, es el de contribuir en la mejor manera posible al decoro de la casa de Dios y promover la fe y la piedad de los que se reúnen en el templo para asistir a los divinos oficios e implorar los dones celestiales. Por lo cual, la Iglesia la ha cultivado siempre con continua solicitud, atención y vigilancia, a fin de que se ajuste perfectamente a sus leyes, las cuales emanan de la doctrina revelada y de la sana ascética, y así pueda con todo derecho apropiarse el título de "sagrada".

A ella, pues, se aplican también las palabras del beato Sumo Pontífice Pío X al prescribir sabias normas sobre la música sagrada: "Nada, pues, debe ocurrir en el templo que perturbe o aun solamente disminuya la piedad y la devoción de los fieles; nada que dé motivo razonable de disgusto o de escándalo; nada, especialmente, que... sea indigno de la casa de oración y de la majestad de Dios" (2).

Por eso, en los primeros siglos de la Iglesia, el Segundo Concilio de Nicea, al condenar la herejía de los iconoclastas, confirmó el culto de las sagradas imágenes y condenó gravísimas penas a los que osen "impíamente inventar algo que vaya contra una constitución eclesiástica". (3).

Y el Concilio Tridentino, en la sesión XXXV, promulga leyes prudentísimas sobre la iconografía cristiana, y en una severa exhortación a los obispos termina con estas palabras: "Finalmente, pongan en esto los obispos tanta diligencia y cuidado, que no se vea desordenado o mal y confusamente dispuesto, nada a profano, nada impropio, pues que a la casa de Dios conviene la santidad" (4). Urbano VIII dictó normas particulares sobre el modo de llevar fielmente a la práctica las prescripciones del Concilio Tridentino en torno a las imágenes sagradas, afirmando "...que lo que se expone a la vista de los fieles no debe aparecer desordenado ni insolito, sino que debe fomentar la devoción y la piedad..." (5).

Finalmente, el Código de Derecho Canónico resume en algunos puntos principales toda la legislación de la Iglesia sobre el arte sagrado (cánones 485, 1.161, 1.162, 1.164, 1.173, 1.261, 1.268, 1.269 § 1, 1.279, 1.280, 1.385, 1.399).

Digno de especial mención es lo que se prescribe en el can. 1.261, según el cual los Ordinarios del lugar deben velar, "sobre todo, a fin de que en el culto divino... no se admita nada que sea extraño a la fe o esté en desacuerdo con la tradición eclesiástica", y en el can. 1.399, 12.º, según el cual "están prohibidas por el mismo derecho... las imágenes, en cualquier manera ejecutadas... que se apartan del sentido y de las leyes de la Iglesia".

También recientemente la Sede Apostólica ha reprobado ciertas desviaciones y contaminaciones del arte sagrado. Ni tienen ningún peso lo que algunos objetan: que hay que acomodar el arte sagrado a las necesidades y circunstancias de los tiempos modernos. Pues el arte sagrado, nacido con la comunidad cristiana, tiene sus propios fines, de los cuales no se puede apartar nunca, y sus propios deberes, a los cuales nunca puede faltar. Por eso Pío XI, de venerable memoria, en un discurso sobre el arte sagrado que pronunció en la inauguración de la Pinacoteca Vaticana, habiendo hecho mención de uno que llamaba "arte moderno", añadió estas severas palabras: "Por lo demás, lo hemos manifestado ya muchas veces a los artistas y a los Sagrados Pastores. Nuestra esperanza, Nuestro ardiente deseo, Nuestra voluntad no puede ser otra sino que se obedezca a las leyes canónicas, claramente formuladas y aun sancionadas en el Código de Derecho Canónico, a saber: que semejante arte no se admita en nuestras iglesias, y que, con mucha mayor razón, no sea invitada a construirse, a transformarse, a decorarse, aunque abriremos las puertas de par en par y damos la más sincera bienvenida a todo desarrollo sano y progresivo de las buenas y veneradas tradiciones, que, en tantos siglos de vida cristiana, en tanta diversidad de ambientes y de condiciones sociales y étnicas, han dado tantas pruebas de su inexhausta capacidad para inspirar formas nuevas y hermosas, siempre que se las ha interrogado o estudiado o cultivado a la doble luz del genio y de la fe" (6).

Y hace poco, Pío XII, felizmente reinante, en la Encíclica sobre la Sagrada Liturgia del 20 de noviembre de 1947, exponía concisa y brillantemente los deberes del arte cristiano: "...es absolutamente necesario que se dé campo de acción a aquel arte moderno que con la debida reverencia y el debido honor sirve a los edificios sagrados y a los sagrados ritos; en tal manera, que pueda unir su voz al admirable concierto de gloria que durante el curso de los siglos han entonado los genios a la te católica". Sin embargo, por la conciencia de nuestro deber, no podemos menos de deplorar y reprobar aquellas imágenes y formas que algunos han introducido recientemente, las cuales parecen ser deformaciones y depravaciones del arte sano y aun a veces abiertamente repugnan al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana y lamentablemente ofenden al genuino sentimiento religioso. A tales obras hay que impedir absolutamente la entrada en nuestros templos y desterrarlas de ellos, como "en general todo lo que desdice de la santidad del lugar" (can. 1.173) (7).

Considerando esto atentamente, esta Suprema Sagrada Congregación, con ardiente deseo de conservar la fe y piedad en el pueblo cristiano por medio del arte sagrado, ha resuelto recordar a todos los Ordinarios del mundo las normas que deben seguir, a fin de que las normas y expresiones del arte sagrado estén perfectamente en consonancia con el decoro y la santidad de la casa de Dios.

La arquitectura sagrada, aunque puede adoptar formas nuevas, no debe en modo alguno asemejarse a la de los edificios profanos, sino que siempre ha de llenar su objetivo: el que es propio de la casa de Dios y casa de oración. Atiéndose enhorabuena, al construir los templos, a la comodidad de los fieles para que puedan ver mejor y participar con mayor disposición de ánimo a los divinos oficios. Resplandezca también en la iglesia moderna la bella simplicidad de líneas, que huye de adornos falaces. Pero evítese también todo cuanto ostente cierto descuido del arte y de la técnica.

En el can. 1.162, § 1, se manda que "no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del lugar; este consentimiento no puede darlo el Vicario General si para ello no tuviera especial mandato".

En el can. 1.164, § 1: "Procuren los Ordinarios, habiendo oído, si fuere necesario, el parecer de personas peritas, que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado".

Esta Suprema Congregación formalmente manda que se observen religiosamente las prescripciones de los cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

Según la prescripción del canon 1.279: "A nadie es lícito exponer o hacer exponer en las iglesias, aun en las de los exentos, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen desacomodada sin la aprobación del Ordinario del lugar" (§ 1).

"El Ordinario no puede dar su aprobación para que se expongan a la veneración pública imágenes que no estén conformes con el uso aprobado de la Iglesia" (§ 2).

"No permita nunca el Ordinario que en las iglesias y demás lugares sagrados se expongan imágenes que representen doctrinas falsas, o que no demuestren la debida decencia y honestidad, o que sean ocasión de error a la gente ruda" (§ 3).

Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión Romana del Arte Sagrado.

A tenor de los cánones 485 y 1.178 procuren los Ordinarios que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios, y prohiban severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.

Los obispos y superiores religiosos nieguen la licencia de editar libros, hojas o revistas en los que se impriman imágenes que no estén conformes con el sentir de la Iglesia y con sus decretos (cfr. cánones 1.385 y 1.399, 12.º).

Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica.

Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que a ntajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sinceras, fin de todo arte sagrado.

Se ha de procurar, finalmente, que los aspirantes a las sagradas ordenes reciban en las clases de Filoxenia y Teología una instrucción en el arte sagrado que se acomode al ingenio y edad de cada uno, y que aprendan a gustarlo de profesores que obedezcan fielmente a los decretos de la Iglesia y veneren las costumbres y tradiciones de nuestros mayores.

Fecharla en Roma, en el palacio del Santo Oficio, el día 30 de junio de 1952.

† José, Card. PIZZARDO, secretario. Alfredo OTTAVIANI, asesor.

(1) Una palabra del Excmo. señor Nuncio de Su Santidad nos invita a publicar este magistral documento acerca del arte sagrado.

(2) Motu proprio Tra le sollecitudini, 22 nov. 1903; Acta Pii X, vol. I, pag. 75.

(3) Actio 7.ª et ultima definitio Synodii Ilac, Mansi, Sac. Canc. XII, col. 730.

(4) Sess. XXV: De invocatione, vener, el Reliquis Sancti, el sacris Imaginibus.

(5) Sacrosancta Tridentina, § 1, de XV, mensis martii, anno MDCXLII, Bullarum Romanum, Taurinen, editio, XV, 171.

(6) Sermo diei 27 octu, 1932, cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

(7) A. A. S., XXXIX (1947), página 590 sig.

ARQUITECTURA

La arquitectura sagrada, aunque puede adoptar formas nuevas, no debe en modo alguno asemejarse a la de los edificios profanos, sino que siempre ha de llenar su objetivo: el que es propio de la casa de Dios y casa de oración. Atiéndose enhorabuena, al construir los templos, a la comodidad de los fieles para que puedan ver mejor y participar con mayor disposición de ánimo a los divinos oficios. Resplandezca también en la iglesia moderna la bella simplicidad de líneas, que huye de adornos falaces. Pero evítese también todo cuanto ostente cierto descuido del arte y de la técnica.

En el can. 1.162, § 1, se manda que "no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del lugar; este consentimiento no puede darlo el Vicario General si para ello no tuviera especial mandato".

En el can. 1.164, § 1: "Procuren los Ordinarios, habiendo oído, si fuere necesario, el parecer de personas peritas, que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado".

Esta Suprema Congregación formalmente manda que se observen religiosamente las prescripciones de los cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

Según la prescripción del canon 1.279: "A nadie es lícito exponer o hacer exponer en las iglesias, aun en las de los exentos, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen desacomodada sin la aprobación del Ordinario del lugar" (§ 1).

"El Ordinario no puede dar su aprobación para que se expongan a la veneración pública imágenes que no estén conformes con el uso aprobado de la Iglesia" (§ 2).

"No permita nunca el Ordinario que en las iglesias y demás lugares sagrados se expongan imágenes que representen doctrinas falsas, o que no demuestren la debida decencia y honestidad, o que sean ocasión de error a la gente ruda" (§ 3).

Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión Romana del Arte Sagrado.

A tenor de los cánones 485 y 1.178 procuren los Ordinarios que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios, y prohiban severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.

Los obispos y superiores religiosos nieguen la licencia de editar libros, hojas o revistas en los que se impriman imágenes que no estén conformes con el sentir de la Iglesia y con sus decretos (cfr. cánones 1.385 y 1.399, 12.º).

Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica.

Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que a ntajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sinceras, fin de todo arte sagrado.

Se ha de procurar, finalmente, que los aspirantes a las sagradas ordenes reciban en las clases de Filoxenia y Teología una instrucción en el arte sagrado que se acomode al ingenio y edad de cada uno, y que aprendan a gustarlo de profesores que obedezcan fielmente a los decretos de la Iglesia y veneren las costumbres y tradiciones de nuestros mayores.

Fecharla en Roma, en el palacio del Santo Oficio, el día 30 de junio de 1952.

† José, Card. PIZZARDO, secretario. Alfredo OTTAVIANI, asesor.

(1) Una palabra del Excmo. señor Nuncio de Su Santidad nos invita a publicar este magistral documento acerca del arte sagrado.

(2) Motu proprio Tra le sollecitudini, 22 nov. 1903; Acta Pii X, vol. I, pag. 75.

(3) Actio 7.ª et ultima definitio Synodii Ilac, Mansi, Sac. Canc. XII, col. 730.

(4) Sess. XXV: De invocatione, vener, el Reliquis Sancti, el sacris Imaginibus.

(5) Sacrosancta Tridentina, § 1, de XV, mensis martii, anno MDCXLII, Bullarum Romanum, Taurinen, editio, XV, 171.

(6) Sermo diei 27 octu, 1932, cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

(7) A. A. S., XXXIX (1947), página 590 sig.

ARQUITECTURA

La arquitectura sagrada, aunque puede adoptar formas nuevas, no debe en modo alguno asemejarse a la de los edificios profanos, sino que siempre ha de llenar su objetivo: el que es propio de la casa de Dios y casa de oración. Atiéndose enhorabuena, al construir los templos, a la comodidad de los fieles para que puedan ver mejor y participar con mayor disposición de ánimo a los divinos oficios. Resplandezca también en la iglesia moderna la bella simplicidad de líneas, que huye de adornos falaces. Pero evítese también todo cuanto ostente cierto descuido del arte y de la técnica.

En el can. 1.162, § 1, se manda que "no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del lugar; este consentimiento no puede darlo el Vicario General si para ello no tuviera especial mandato".

En el can. 1.164, § 1: "Procuren los Ordinarios, habiendo oído, si fuere necesario, el parecer de personas peritas, que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado".

Esta Suprema Congregación formalmente manda que se observen religiosamente las prescripciones de los cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

Según la prescripción del canon 1.279: "A nadie es lícito exponer o hacer exponer en las iglesias, aun en las de los exentos, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen desacomodada sin la aprobación del Ordinario del lugar" (§ 1).

"El Ordinario no puede dar su aprobación para que se expongan a la veneración pública imágenes que no estén conformes con el uso aprobado de la Iglesia" (§ 2).

"No permita nunca el Ordinario que en las iglesias y demás lugares sagrados se expongan imágenes que representen doctrinas falsas, o que no demuestren la debida decencia y honestidad, o que sean ocasión de error a la gente ruda" (§ 3).

Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión Romana del Arte Sagrado.

A tenor de los cánones 485 y 1.178 procuren los Ordinarios que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios, y prohiban severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.

Los obispos y superiores religiosos nieguen la licencia de editar libros, hojas o revistas en los que se impriman imágenes que no estén conformes con el sentir de la Iglesia y con sus decretos (cfr. cánones 1.385 y 1.399, 12.º).

Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica.

Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que a ntajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sinceras, fin de todo arte sagrado.

Se ha de procurar, finalmente, que los aspirantes a las sagradas ordenes reciban en las clases de Filoxenia y Teología una instrucción en el arte sagrado que se acomode al ingenio y edad de cada uno, y que aprendan a gustarlo de profesores que obedezcan fielmente a los decretos de la Iglesia y veneren las costumbres y tradiciones de nuestros mayores.

Fecharla en Roma, en el palacio del Santo Oficio, el día 30 de junio de 1952.

† José, Card. PIZZARDO, secretario. Alfredo OTTAVIANI, asesor.

(1) Una palabra del Excmo. señor Nuncio de Su Santidad nos invita a publicar este magistral documento acerca del arte sagrado.

(2) Motu proprio Tra le sollecitudini, 22 nov. 1903; Acta Pii X, vol. I, pag. 75.

(3) Actio 7.ª et ultima definitio Synodii Ilac, Mansi, Sac. Canc. XII, col. 730.

(4) Sess. XXV: De invocatione, vener, el Reliquis Sancti, el sacris Imaginibus.

(5) Sacrosancta Tridentina, § 1, de XV, mensis martii, anno MDCXLII, Bullarum Romanum, Taurinen, editio, XV, 171.

(6) Sermo diei 27 octu, 1932, cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

(7) A. A. S., XXXIX (1947), página 590 sig.

ARQUITECTURA

La arquitectura sagrada, aunque puede adoptar formas nuevas, no debe en modo alguno asemejarse a la de los edificios profanos, sino que siempre ha de llenar su objetivo: el que es propio de la casa de Dios y casa de oración. Atiéndose enhorabuena, al construir los templos, a la comodidad de los fieles para que puedan ver mejor y participar con mayor disposición de ánimo a los divinos oficios. Resplandezca también en la iglesia moderna la bella simplicidad de líneas, que huye de adornos falaces. Pero evítese también todo cuanto ostente cierto descuido del arte y de la técnica.

En el can. 1.162, § 1, se manda que "no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del lugar; este consentimiento no puede darlo el Vicario General si para ello no tuviera especial mandato".

En el can. 1.164, § 1: "Procuren los Ordinarios, habiendo oído, si fuere necesario, el parecer de personas peritas, que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado".

Esta Suprema Congregación formalmente manda que se observen religiosamente las prescripciones de los cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

Según la prescripción del canon 1.279: "A nadie es lícito exponer o hacer exponer en las iglesias, aun en las de los exentos, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen desacomodada sin la aprobación del Ordinario del lugar" (§ 1).

"El Ordinario no puede dar su aprobación para que se expongan a la veneración pública imágenes que no estén conformes con el uso aprobado de la Iglesia" (§ 2).

"No permita nunca el Ordinario que en las iglesias y demás lugares sagrados se expongan imágenes que representen doctrinas falsas, o que no demuestren la debida decencia y honestidad, o que sean ocasión de error a la gente ruda" (§ 3).

Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión Romana del Arte Sagrado.

A tenor de los cánones 485 y 1.178 procuren los Ordinarios que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios, y prohiban severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.

Los obispos y superiores religiosos nieguen la licencia de editar libros, hojas o revistas en los que se impriman imágenes que no estén conformes con el sentir de la Iglesia y con sus decretos (cfr. cánones 1.385 y 1.399, 12.º).

Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica.

Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que a ntajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sinceras, fin de todo arte sagrado.

Se ha de procurar, finalmente, que los aspirantes a las sagradas ordenes reciban en las clases de Filoxenia y Teología una instrucción en el arte sagrado que se acomode al ingenio y edad de cada uno, y que aprendan a gustarlo de profesores que obedezcan fielmente a los decretos de la Iglesia y veneren las costumbres y tradiciones de nuestros mayores.

Fecharla en Roma, en el palacio del Santo Oficio, el día 30 de junio de 1952.

† José, Card. PIZZARDO, secretario. Alfredo OTTAVIANI, asesor.

(1) Una palabra del Excmo. señor Nuncio de Su Santidad nos invita a publicar este magistral documento acerca del arte sagrado.

(2) Motu proprio Tra le sollecitudini, 22 nov. 1903; Acta Pii X, vol. I, pag. 75.

(3) Actio 7.ª et ultima definitio Synodii Ilac, Mansi, Sac. Canc. XII, col. 730.

(4) Sess. XXV: De invocatione, vener, el Reliquis Sancti, el sacris Imaginibus.

(5) Sacrosancta Tridentina, § 1, de XV, mensis martii, anno MDCXLII, Bullarum Romanum, Taurinen, editio, XV, 171.

(6) Sermo diei 27 octu, 1932, cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

(7) A. A. S., XXXIX (1947), página 590 sig.

ARQUITECTURA

La arquitectura sagrada, aunque puede adoptar formas nuevas, no debe en modo alguno asemejarse a la de los edificios profanos, sino que siempre ha de llenar su objetivo: el que es propio de la casa de Dios y casa de oración. Atiéndose enhorabuena, al construir los templos, a la comodidad de los fieles para que puedan ver mejor y participar con mayor disposición de ánimo a los divinos oficios. Resplandezca también en la iglesia moderna la bella simplicidad de líneas, que huye de adornos falaces. Pero evítese también todo cuanto ostente cierto descuido del arte y de la técnica.

En el can. 1.162, § 1, se manda que "no se construya Iglesia alguna sin el consentimiento expreso y escrito del Ordinario del lugar; este consentimiento no puede darlo el Vicario General si para ello no tuviera especial mandato".

En el can. 1.164, § 1: "Procuren los Ordinarios, habiendo oído, si fuere necesario, el parecer de personas peritas, que en la edificación y reparación de las iglesias se guarde la forma tradicional cristiana y las leyes del arte sagrado".

Esta Suprema Congregación formalmente manda que se observen religiosamente las prescripciones de los cánones 1.268, § 2, y 1.269, § 1: "La Sagrada Eucaristía se guarde en el sitio más noble y digno de la iglesia, y, por tanto, de ordinario en el altar mayor, a no ser que algún otro parezca más cómodo y conveniente para la veneración y culto de tan excelso sacramento... La Sagrada Eucaristía se debe guardar en un tabernáculo inamovible, colocado en el centro del altar."

Según la prescripción del canon 1.279: "A nadie es lícito exponer o hacer exponer en las iglesias, aun en las de los exentos, o en otros lugares sagrados, ninguna imagen desacomodada sin la aprobación del Ordinario del lugar" (§ 1).

"El Ordinario no puede dar su aprobación para que se expongan a la veneración pública imágenes que no estén conformes con el uso aprobado de la Iglesia" (§ 2).

"No permita nunca el Ordinario que en las iglesias y demás lugares sagrados se expongan imágenes que representen doctrinas falsas, o que no demuestren la debida decencia y honestidad, o que sean ocasión de error a la gente ruda" (§ 3).

Si en las Comisiones diocesanas faltara gente perita o se suscitasen dudas o controversias, consulten los Ordinarios del lugar a las Comisiones metropolitanas o a la Comisión Romana del Arte Sagrado.

A tenor de los cánones 485 y 1.178 procuren los Ordinarios que se excluya de los edificios sagrados todo cuanto repugne a la santidad del lugar y a la reverencia debida a la casa de Dios, y prohiban severamente que se expongan a la veneración de los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipados.

Los obispos y superiores religiosos nieguen la licencia de editar libros, hojas o revistas en los que se impriman imágenes que no estén conformes con el sentir de la Iglesia y con sus decretos (cfr. cánones 1.385 y 1.399, 12.º).

Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las



PARA usted, aprendiz de Picasso, el señor Arramele, será un pobre hombre en el reino de la sociedad artística; para mí, además de un ser todo corazón, es un perfecto crítico de arte y una pluma literaria. El escribir bien es signo de talento; y corazón y talento son dos elementos indispensables para la caracterización: no de un pobre hombre, sino de un gran hombre. El señor Arramele, además de pintor profesional, es maestro de dibujo y pintura; no por casualidad, sino por méritos. Si el señor Arramele fuese un pobre hombre, a ustedes, los expositores de los proyectos para Aranzazu, no hubieran herido la epidermis tarea? Realmente, su postura no les que usted dice de él en pocas palabras, se trasluce que su crítica vale para usted todo lo que pesa.

Ustedes se dan por vencidos ante su crítica y ante mis consideraciones expuestas recientemente en esta sección. Como excusa sacan a relucir las malas condiciones en que han realizado los bocetos. Ustedes, los abstractos, presumen de libertad y honradez artística; si no tenían tiempo, ¿por qué se metieron en tan ardua tarea? Realmente, su postura no le beneficia en un ápice por cuanto demuestra a todas luces un atrevimiento inconsciente en quien, después de hecho lo hecho, nos sale con excusas tan pobres. Creo que lo inteligente hubiera sido excusarse antes de realizar la obra.

Yo, en mis manifestaciones anteriores, no ataqué las posibilidades artísticas de los expositores, sino lo expuesto. No creo ciegamente en la forma, sino en la inspiración; y esa es lo que pido como contribuyente a la obra de Aranzazu con el óbolo de la vida; y estoy orgulloso de haber hecho las manifestaciones en esta sección, porque he descubierto al público lo que yo me estaba presumien-

NOTA

Esta sección está abierta a la polémica entre nuestros lectores. Publicaremos libremente cuantos trabajos se nos remitan de ataque o de defensa, siempre que vengan firmados y con el domicilio del autor. Pero advertimos que la acogida en nuestras columnas de los diferentes artículos no quiere decir que nos responsabilicemos ni nos hagamos solidarios de nada.

Al incalificable atrevido Sr. Ibarrola

do desde que tuve el inefable placer de asistir a la incorpórea conferencia de Oteiza. Dije en mi artículo que la exposición de pinturas para Aranzazu carecía de la preocupación fundamental: la Virgen María; usted me ha dado la razón. Aviso a todos los devotos de Aranzazu para que estén alertas sobre la conflagración existente entre los señores abstractos para endilgarnos por encima de todas nuestras románticas aspiraciones hacia nuestra Madre, como un trágala revolucionario, un museo de pintura que a los demás nos parece no comprendida, no por nosotros, sino por sus realizadores.

Ya sabía yo que a ustedes, en general, les importaba un bledo Nuestra Señora de Aranzazu. Lo que les preocupa es el reino de eso que llaman ustedes pintura abstracta; pues bien; si es así, nada más abstracto que el bote de pintura. Ya saben ustedes que el color en sí mismo evoca un significado; busquen ustedes un color liso que vaya bien con las inspiraciones que a los creyentes nos infunde la Reina de los Cielos y pinten el mural con él; creo que no puede ofrecérseles pintura más abstracta. Pero no encontrarían ustedes la inspiración, porque no la tienen. Y esta es lo importante. A mí no me importa que impere en Aranzazu el realismo rafaeliano o el cubismo picassiano, con tal de que el devoto encuentre aquello bello, poético y religioso. Lo demás son zarandajas y ganas de discutir sobre si son galgos o podencos. ¿Cómo voy a creer en los hombres que se lanzan a bocetar en un par de meses una obra de honda preocupación y de tan gran responsabilidad? Y un hombre así, como se atreve a manifestar en letras de molde que no cree en Dios si no se ha dedicado a meditar sobre ello ni cinco minutos siquiera?

Como creyente me inspira lástima su alarde de ateísmo; pero no me sobrecoge, ni me parece una genialidad; en medio de todo es más fácil declararse públicamente ateo que confesar a Dios; al menos, en la sociedad en que vivimos, la postura de usted no choca con los respetos humanos. No es que le tome en serio, pero como humilde, aunque imperfecto, cristiano, le declaro que estoy dispuesto al sacrificio estético de consentir que pinte usted el boceto que exhibió en la Basílica de Aranzazu, si ello ha de servir para que Nuestra Señora le inspire la Gracia y la Fe y el sentido común. La mejor Basílica del mundo no vale lo que vale la más insignificante persona ante Dios. Nuestro Señor Jesucristo no se sacrificó por el arte, sino por los hombres; pero, desgraciadamente, vivimos la vida tomando el rábano por las hojas.

Diógenes NAVARRO





Descansen en la paz del Señor

El M. R. P. Pablo de Lete
MINISTRO PROVINCIAL

El día 6 de diciembre a las 9, hora española, de la mañana, fallecieron en trágico accidente de aviación, en Hamilton, islas Bermudas, el Muy Reverendo Padre Pablo de Lete, Ministro Provincial de los Franciscanos de Cantabria, y el Reverendo Padre José Lizarralde, Secretario. Con la noticia cruel, recogida a la noche en cable directo de La Habana, un alirón de luto entristeció el corazón y el semblante de los hermanos, sellado en un respetuoso homenaje de silencio quebrantado para escuchar su nombre presente. ARÁNZAZU muy obligada y vinculada al P. Lete, suplica a los lectores una ferviente oración por su descanso eterno, y agradece los constantes testimonios de condolencia recibidos. No escuchó Dios nuestra plegaria, escrita aquí hace tres meses, para que prolongara su vida de servicio. Aceptamos conformes el secreto designio de la Providencia, en aras del sacrificio por el ideal encarnado en la vida ejemplar de los dos muertos.

El M. R. P. Pablo de Lete Jausoro, nació en Mondiola (villa de Escoriaza) el 23 de junio de 1902. Cursó los estudios eclesiásticos en las casas de formación de la Provincia Franciscana de Cantabria: Aránzazu, Zarauz, Olite. Vistió el hábito el 10 de agosto de 1918 y fué ordenado sacerdote el 18 de septiembre de 1926. Después de un año de residencia en el convento de Tolosa, pasó a la Comisaría franciscana de Cuba, dependiente de la Provincia de Cantabria. Allí ejerció los más diversos oficios propios del sacerdocio, acumulando un caudal de experiencias que rendirían su máximo resultado durante los años de gobierno encomendados a él. Por nueve años (1934-1943) regentó la Guardianía del convento de La Habana. En 1946 se le confió el cargo de Comisario Provincial de Cuba o Superiorato de todas las residencias franciscanas de la Isla. Durante 15 años (1935-1949) asumió la dirección Nacional de las Juventudes de Acción Católica de Cuba. Creó la organización de los Matrimonios Federados, célula de regeneración creciente de la vida social cubana. Prestó su mejor apoyo y atención al Seminario menor de vocaciones franciscanas de reciente fundación.

El 12 de agosto de 1949, en el Capítulo celebrado en el convento de Aránzazu, fué elegido Ministro Provincial de la Provincia de Cantabria, reelecto el 24 de julio de 1952. Con su gobierno dió un nuevo principio a la vida de la Provincia. Su norma era su voluntad. Tres años de gobierno fueron bastantes para desplegar un madurado plan de trabajo, capaz de absorber la energía de varios lustros. La organización de la Biblioteca Pro-

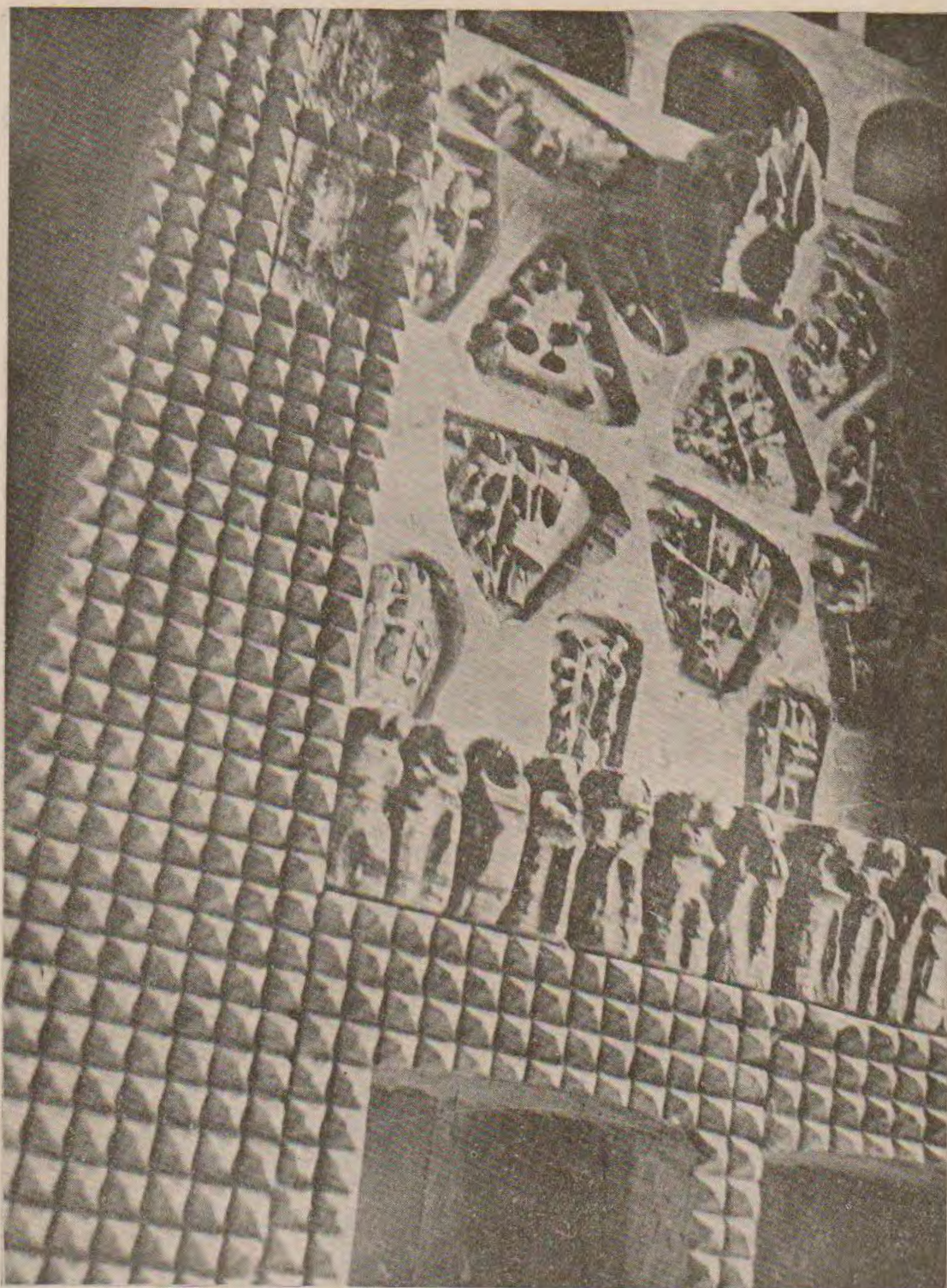
vincial en Aránzazu. El programa de Prensa y Publicaciones. La casa de estudios de Aránzazu. La preparación científica del Profesorado. La formación cultural de predicadores y escritores. La inquietud reformadora de las Asociaciones de la Tercera Orden y Unión Misional. La preocupación misionera, con la fundación de nuevas misiones en Perú, Bolivia y Japón. Estas realidades y otros proyectos, todos dentro de un orden austero y fiel a la observancia religiosa. Y sobre todos, el santuario y la basilica de Aránzazu, obra de su ánimo esforzado y ardiente piedad. Lloran los devotos. Oren y ayuden a terminar la obra empezada. Detrás del fraile limosnero, está él, el P. Lete, Ministro Provincial.

Piadoso Padre, descansa en paz. Tu ejemplo nos bastaba pero tu muerte es una superior exigencia a nuestro estímulo. Te medimos en el campo de los hechos. Enseñaste a comprender el sentido de la vida, ofrendada en valor de eternidad. Queremos como tú, alcanzada una realidad, perseguir otra ilusión, anhelar una vida más difícil, aquella que merece la pena de vivir. Recogemos de tu vida el animoso espíritu. En ti pusimos la confianza y ahora la lealtad. Padre, adiós no. Estás en los labios y en la memoria, en el corazón y en la plegaria, presente.

El R. P. José Lizarralde Sorarrain nació en Asteasu el 18 de abril de 1915. Estudió en los Colegios de la Provincia de Cantabria: Aránzazu, Zarauz, La Aguilera y Olite. Vistió el hábito el año 1930 y fué ordenado sacerdote en enero de 1939. Este año fué destinado al convento de San Sebastián en calidad de Secretario particular del Muy Reverendo Padre Provincial. En 1946 fué nombrado Secretario Provincial, reelegido en los Capítulos de 1949 y 1952. Como tal, acompañó al P. Provincial en su visita reglamentaria a las Comisarias de América los años 1947 y 1949. En esta misión por tercera vez, le ha sorprendido la muerte en compañía de P. Pablo de Lete.

Simultaneaba con el oficio de la secretaría, las actividades del apostolado sacerdotal y la Dirección de Juventudes Católicas. De todos a quienes hacía partícipes de su trato, de los humildes y de los encumbrados, a los cuales llegaba por necesidad de su ministerio, se granjeó la estima y consideración, a que le hacía fácil la condición de su virtud.

A los 37 años de edad, rico en experiencia y en promesas, la Provincia de Cantabria y el convento de San Sebastián, donde vivió todos los años de su sacerdocio, han quedado huérfanos de su agradable compañía y hermandad, ejemplares.



Y BIEN. LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA HA SIDO DISCUTIDA. PERO VA CONVENCRIENDO A TODOS. LEA USTED LO QUE DICEN CUATRO ARQUITECTOS, HABLANDO DEL PROYECTO, EN LAS PAGINAS SIGUIENTES.

19

GORTARI BEINER, Miguel, "Cuatro arquitectos contestan a un cuestionario sobre la basílica", Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 334, fasc. 1, Enero 1953, pp. 20-24. [Se incluye sólo la primera página del artículo con la definición de la estatuaría de Oteiza].

por Juan A. Gaya Nuño

el equivocado ha sido nada menos que Alexander Calder, tan merecedor de anchas márgenes de confianza.

NÚÑEZ CASTELO

GREGORIO DEL OLMO

CIRUELOS

VENTO

GOICO AGUIRRE

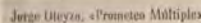
J. A. GAY & NURC

A N T O L O G I A

por JOSE LUIS CANO

Carmen. 9.

M A D E I E



Nace dicha duda en vista de que los principales seleccionados en el certamen, cultivadores de las formas novísimas, no han podido o no han querido sustraerse a la representación figurada, sin disimulos, de los dos elementos — prisionero y cárcel, la que hemos dado en llamar ratonera por la cerrada, hermética y opresiva agresión de sus paredes— que hubiera puesto en inmediata reacción el espíritu mismo dado a la abstracción. Esa verdad que Bárbara Hepworth recibió premio por algunas de sus acostumbradas figuras, bien que difícilmente relacionadas con el tema. Esa verdad que Naum Gabo de Constructiv, aun incidiendo en la reflexión de hierro carcelaria, levantó una he-

mos y su andamiaje estructural, en realidad más accidentada de la prisión que del preso, pero nada de ello ha marchado de acuerdo con la limpiosa ordenadora de superficies que misas exhibe al ser alterado. Los cambios son los que más me han equivo- cado. Para el que suscribe, la más fenomenal equivocación del concurso ha sido la del señor Alexander Calder: forjar una estructura tridimensional para que su cuerpo más elevado se deje atrevesar por una flecha signifi- ca, aparte una considerable banalidad, el sis- te de sentimentalismo barato, la negación de los postulados abstractos. Si ha de reco- rrirse a fierro vulnerador tan unción, el clásico, tan eterno cual el hombre, el cuerpo abstracto mismo podía servir de hueso para mezclarlo de siempre con lo que pretende ser nuevo, nos ha dejado tan desagradable sabor de boca, con la no me- nos ingrata duda sobre las posibilidades de la escultura abstracta. Porque, fijos bie-

Respecto de la cual, nadie arguya que el una es complicado, de comprensión difícil, como he llamado [hecho mal en explicar- como hace mal Oteiza en pretender dar] siempre la razón y las leyes a que obedece la morfología de sus criaturas, cosa que figura con su arrebatado de unisionero vasco. Pero ya está explicado, y sépose o no la razón de este par de carnes torturadas y plásticas, de esta especie de "carnes" de "plásticos", de estas que enorme y sorprendente plasticidad ellas ya quisieran serlo, pero que por lo común son tanto significan de columnarias clavadas en la tierra, aunque se olvide encarnado. De Prometeo, que inmóvil él en prisionero político de su tiempo, sin razones, rejas, ni alambreadas de hilo espino. En la reproducción, las sombras tienen mucho de radiografía ósea, de esqueleto a primera. Es una lección que debemos aprovechar todas las artes de escultor. Fotografía, pintura, y estudio éstas; si las proyecta, contienen reciedumbre y ergutimiento, tranquilizans, porque están esculturando, con carne de hombre.

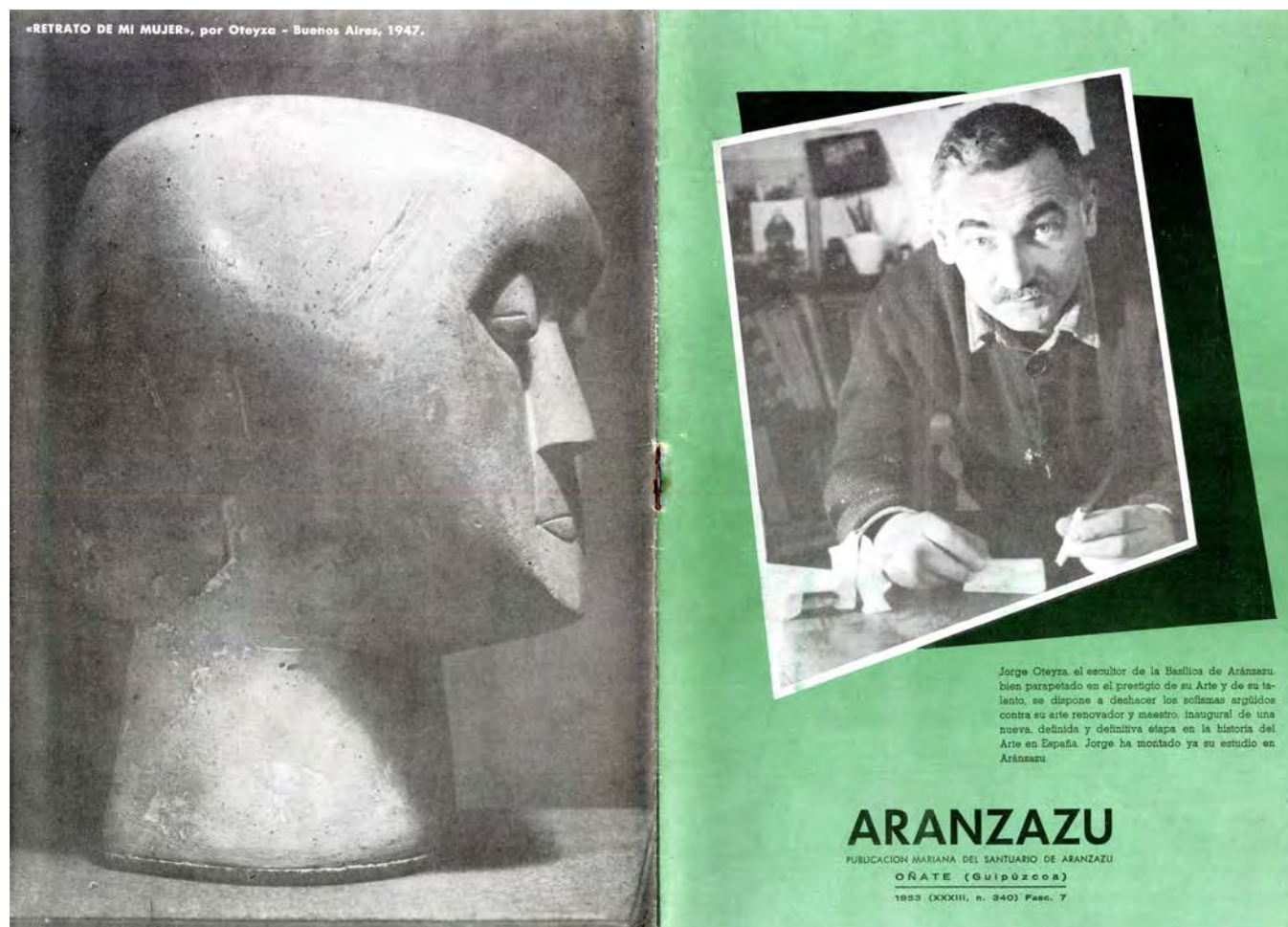
Pero por eso no se engaña nunca, en ningún caso, el «Prometeo múltiple de Ojeda», porque parece esculpido con carne humana, que en la sombra da tibiales peronés. Es demasiado vivo y conmovedor para monumento, el cual realizado, por lo tanto, en el mundo, el «Prometeo múltiple», esculpto de Gregorio Fernández, como si en un parque público casi cualquiera, como ha choeado con la rutina y adocenada imaginación de muchísimos escritores de todo el mundo. Resulta que, mientras todos han retratado lo que ven, Ojeda marcha directamente hacia lo que siente. Ellos cierran, y él no lo hay que magnificar la cárcel, el azote y la entraña cañote, lo terrible y sin posibilidad de redención del esclavo, del trinitante Prometeo.

Ya es cosa juzgada y hasta vieja. Al concurso han acudido más de tres mil escultores de veintidós nacionalidades, de los cuales ciento cuarenta han obtenido mención, y la menor recompensa. El Jurado Internacional y los Jurados Nacionales que cuidaron de las exposiciones preliminares en cada país movilizaron muchas decenas de artistas, profesores y críticos. Hubo un ser considerable el esfuerzo, porque se ofrecía al Arte una de las contiendas más alocas que proporciona la Historia del arte: crear una nueva iconografía para las relaciones eternas. A ellas había que conducir la indelible honradura del propósito inicial. Muchos siglos antes daban el resultado. Pero el resultado, tal y como descomulador,

Los artistas, los escultores de la nueva plástica han fracasado. Han ideado ingenuos modelos, carentes en que incluir a su prisionero, con una parvedad imaginativa desoladora, pero el prisionero, con su verdad, su derecho, éste no aparece, y no pasa de ser un juguete de mericanismo, redondo y demás escenarios anecdóticos. Cushi, coei, un espectador de la opresión, un tanto ausente de su crujiir y reñir. En lugar de a la complicada amenaza sobre el Hombre, de Reg Butler, yo concedo el premio al Hombre palpitante, vivo y amenazador de Jorge de Oteiza.

Lamento no poder dar las fotografías de





JESUS MARÍA, Fr. "Las obras de la basílica van así...", Revista Aranzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 340, fasc. 7, Julio 1953, XXXII, pp. 194-196 y 206.

LAS OBRAS DE LA BASILICA

VAN ASI...



tocará al corazón de los peregrinos.

Nos acercamos a la basilica en obras. A mano derecha, la fachada nueva del convento y portería, que se alarga e introduce en ángulo unos metros en la fachada primera de la casa de Ejercicios. Se ha construido en piedra de mampostería, con tres pisos de ventanas, y a la puerta dos arcos de trazado rústico, simpáticos y perfectamente entonados en el lugar.

Por las escalerillas provisionales, de madera, que bajan a la cripta, que ahora sirve de iglesia, nos situamos ante la basilica que se levanta, a ambos lados con sus dos torres

Ya es del dominio común que en Aránzazu se construye una iglesia de gran novedad, de una valentía y atrevimiento inauditos. Pero lo más sorprendente es —más bien lo más justo y lógico— que al espectador sin prejuicios le convence y agrada, no solamente al profesional que entiende del arte, sino al pueblo que aprueba con unanimidad el templo que los frailes de Aránzazu y la Comisión Provincial han adoptado como el exponente mejor de la religiosidad en nuestro tiempo y como la obra más a propósito y mejor encuadrada en la geografía abrupta, seria y solemne de este paisaje.

Entramos ya a la vista. La perspectiva se corta por el impedimento de una manzana de edificios —cuadras, frontones y solana— que en plazo no muy lejano será derriba-

da, abriendo un paso ancho. Entonces, a 200 metros de la iglesia, desde allí de donde arrancará la pista de entrada, se divisarán las torres y un plano del mural de la portada, como una llamada sentimental y emotiva que



gemelas que crecerán —poco falta— hasta los 26 metros, con cuatro vanos cada una para las campanas. La una queda al costado del convento. La otra al borde de la carretera.

Sobre la doble entrada, dividida por una columna de piedra en punta, un piso arqueado de unos dos metros de altura en piedras de punta. Sobre él, irá el friso de los catorce apóstoles —a 2'68 m. imagen— del escultor Oteyza. Tras el friso, un tablero de 12 x 12 con bajorelieves que culminan en una Andra Mari colosal, de relieve.

Por un tablado puente, podemos introducirnos desde la escalera en el templo. Nos hallamos debajo del primer coro —el de la Comunidad y la Schola de cantores—. El trascoro mide tres metros de fondo, y a continuación se echa en vuelo la plataforma del coro, de 14'5 x 17'5 m., en vuelo, sin columnas. Se ha montado el enorme y trabajoso armazón de hierro, que hoy mismo comienzan a hormigonar. El coro superior —para los estudiantes del Colegio Seráfico— mide 8'5 de fondo por 17'5 m.

A un lado y otro de la nave, que tiene 19'51 de alto y 18 de ancho, se abren pequeñas grutas o capillas, en mampostería, para altares y confesionarios alternativamente. Encima, a cada cara, cuatro tribunas o galerías con amplia capacidad para el público. Más arriba, un lienzo corrido de pared de mampostería, que cortan 22 ventanas a cada mano de la nave. Esta está cerrada y cubierta de viguetas de cemento sobre nueve arcos, sin el techo de artesonado y sin el retejado.

La nave nos conduce al crucero, de 32,50 m. de exterior a exterior, cuyas paredes están ya rematadas con 22 m. de altura. A derecha e izquierda, se ad-



Martín Inda, el encargado general, estudia en su oficina que a nosotros se nos antoja un rompecabezas.

vierte la curiosa disposición de las vidrieras, cuatro a cada lado, con unos 25 metros cuadrados cada grupo. Da vista al crucero una galería o tribuna en cada parte.

Por unas gradas, hoy sin construir, subiremos al presbiterio, muy espaciado. Lo ciñe por bajo una girola o pasadizo (dentro de la iglesia) en semicircunferencia; desde su piso se podrá ver el altar central y seguir los movimientos y gestos todos del sacerdote, que celebrará sobre una mesa sin retablo ni fondo. En la girola se instalarán algunos altares. De ambos lados de la misma, partirán unas escaleras que suben a su segundo piso, al fondo del cual y en el centro estará el camarín de la Virgen. El paso por este piso —con 21 ventanas— quedará oculto por el muro que arrancando desde el presbiterio hará la torre cimborrio o central, coronada por una cúpula; levantará en total 32 metros; el cuerpo de mampostería, que sobresale flotando en la obra, da él solo 23 me-

tros. La girola con los dos pisos se cubrirá con un tejadillo, que correrá precisamente encima del camarín. Esta girola forma la rotonda exterior, que desde el camino de Sindi-ca se divisa bien en toda su enorme mole y masa de piedra de mampostería. En las paredes que inician la semicircunferencia del presbiterio, se colocarán a cada lado tres grupos escultóricos —en vertical— del escultor Oteyza.

La iglesia mide de exterior a exterior una longitud de 66 metros. A un costado del crucero, hacia la carretera, se construye la torre campanil que alcanzará 45 m. y llevará en la parte más alta 4 huecos corridos, 2 para cada una de dos fachadas.

Siempre pensé que la obra resultaría una cosa bien.

Hablamos con el encargado general, D. Martín Inda, que en otras ocasiones ha comunicado al lec-

tor noticia del progreso de la basílica.

—¿Le gusta el proyecto?

—Francamente, sí.

—¿No dudó nunca?

—A lo primero tuve un poco reparo —era una cosa no conocida—, pero siempre pensé que resultaría una cosa bien. Cada vez me gusta más.

—¿Pone amor en este caso?

—Sí. Le he tomado cariño desde un principio. Si en algún sitio he trabajado con interés —y ha sido siempre—, pero más ahora, porque es una cosa nueva.

—¿Le ha sido fácil comprender y conocer el proyecto?

—Sí.

—¿Estudia mucho?

—Llevo metidos 152 planos.

—¿Cuál es su labor?

—Distribuir el personal y dirigir la construcción: estudiar los planos, y el terreno, replantear: poner la medida, poner los puntos y marcar la obra.

—¿Le ha resultado fácil realizarla?

—Desde un principio. Lo peor fué el replanteo de

las plantas bajas, porque había que planear y resolver respetando edificaciones de la iglesia y del convento.

—La marcha de la obra, ¿ha seguido su curso normal?

—En general ha marchado bien, con procesos rápidos o lentos según las exigencias de la obra. El tiempo nos lo ha estropeado muchas veces.

—¿Les ha faltado personal?

—Hemos tenido el suficiente. Cuando ha sido necesario se han solicitado equipos especiales completos: canteros, carpinteros... Hoy son unos 75 obreros.

—¿Qué plan han seguido en la construcción?

—1º: el de cimentación, 2º: el hormigonado de los cimientos, 3º: la mampostería de todo lo que es iglesia y ábside, 4º: el cierre de la nave; y a la vez con todo, la edificación de las torres.

—¿Este año?

—Hemos hecho tantas cosas que ni se ven. Continuar la construcción anterior —¡son tantos metros!—, y de nuevo: la fa-

chada del convento y escaleras interiores, la reforma correspondiente de la casa de Ejercicios, los pisos del patio y el paso subterráneo del Colegio.

—¿Programa más próximo?

—Construir los dos coros, cubrir el crucero, y abrir la escalinata de acceso al templo para lo que ya preparamos los cimientos y machones. Más tarde, atacaremos a la girola y a lo que resta. Las torres, quisiéramos terminirlas en unos meses.

—¿Cuánto tardarán aun hasta rematar la obra?

—No lo sé, pero ya tengo ganas de verla acabada. Prácticamente, fuera de lo del coro queda un trabajo fácil.

—¿Gustará a todos la obra?

—Esto irá gustando más y más, ya lo verá usted cuando se vaya terminando. Estamos mal acostumbrados al mármol y a la escayola, y a los santos hechos como muñecas...

—Así lo pienso también yo.

(Termina en la página 206)

Las obras de la basílica...

(Viene de la página 196)

Obra tan formidable como esta no la he visto.

Antonio Vieitez es el capataz del equipo de canteros que trabaja en Aránzazu, diez canteros que edifican con rapidez y a conciencia.

—Ustedes los canteros gallegos son muy buscados, por la buena fama que gozan.

—Eso sí, desde luego. Puede usted preguntar a cualquier arquitecto o ingeniero. Es que desde chavales se trabaja allí en la piedra.

—¿Ha recorrido usted muchos puntos?

—Bastantes. Llevo 14 años por aquí. En las provincias vascas, he estado en todas. Hemos levantado en Alava la iglesia de Villarreal y la granja provincial de Iturrieta.

—En el País, ¿se trabaja mucho en cantería?

—Se ha construido mucho y grandes obras. Nosotros hemos estado en la catedral de Vitoria y volveremos allá.

—¿Vinieron aquí?

—Dos años hace, desde julio de 1951.

—¿Hasta cuándo?

—El día 23 de julio terminaremos con la rotonda nuestro compromiso. Continuaremos la labor en la Hospedería.

—¿Le impresiona esta basílica?

—Una cosa como esta yo no he trabajado. Esta es la mayor de las obras que he hecho. Yo le puedo decir que en lo que llevamos de obras, obras de esta categoría no hemos tocado, es que no hay, no sé en el extranjero, pero en España, no.

—Desde ahora sí.

Fr. JESUS MARIA



Tomás el labrante

—Diga usted que soy el cantero más viejo de Oñate. Cuarenta y dos años en el oficio.

Así se confiesa de primeras Tomás Uriarte, acostumbrado ya a los periodistas. Trabaja a la sombra de una tejavana, o en la punta de una torre, descubierto al sol y al frío. Su ancha humanidad no flaquea ni se cuarteja, inclinado sobre la piedra que maneja como

una pelota de juego, mor-diéndola constantemente con el cincel y el martillo y el perforador eléctrico. Cuarenta y dos años en el oficio y casi desde un principio maestro.

—¿Qué especialidad?

—Labrante en mármol y en piedra de todas clases.

—¿Se dedica...

—Principalmente a construcción de panteones, capillas, cruces y lápidas.

—¿Muy solicitado?

—Sí, señor, mucho. De Santander, Soria, Tarragona, Burgos, Vitoria, Logroño, y... no me recuerdo más.

—¿Cuánto tiempo lleva actualmente en Aránzazu?

—Dos años.

—¿Cuántos más para cubrir el compromiso?

—Otros dos años. En terminando de labrar, luego ayudaremos a los escultores, desbastando las moles de piedra.

—¿Su tarea de hoy?

—La de todos los días. Preparar las piedras punta de diamante. De la cantera de Lástur las envían en la medida aproximada. Nosotros las perfilamos y perforamos para que se queden exactas, y ultimamos el trabajo en la torre.

—¿En qué consiste esa labor?

—En pulirlas y escuadrarlas a la medida fija, y horadarlas con cuatro agujeros de siete centímetros de profundidad para el doble juego del enganche de unas con otras y con el armazón de hierro y cemento.

—¿Muchas piedras?

—Hasta el presente unas 4.000 piezas. Nos quedan por hacer todavía unas 2.500.

—¿Materia fácil?

—Mala, muy dura. Y tiene cada pieza medio metro, con 250 kgs. de peso; las angulares son de 500 kilogramos.

—A usted que ha tomado parte en tantas construcciones monumentales, ¿qué le parece esta basilica?

—Muy fuerte y dura, y duradera. Para siglos y siglos y vengan siglos.

—¿Trabaja con ilusión?

—Con gusto y con orgullo. Damián Lizaur me llamó, porque me quiere mucho y todos los trabajos finos me los da a mí. Tengo 58 años y ya poco me resta, pero no me canso trabajando. Y que Dios me dé salud para terminar esta obra.

—Que usted la vea.





RAMON, EL CANTERO-ASENTADOR, NOS DICE:

Iglesia como esta yo no la he visto
Es una obra bien llevada,
bien montada y sabia

Trabaja en las torres de la basílica, colocando y ajustando las piedras de punta de diamante.

Un poco encogido el ceño, pero fino, elegante y amable, como quien sabe medir sus gestos, me habla Ramón Doval, cantero-asentador especialista. Acaso el oficio, de domar las piedras y reducirlas a un equilibrio justo, le ha dotado para regir sus formas con un ritmo compuesto. Pocas palabras, precisas y bien aplomadas.

—¿Trabajo difícil?

—Bastante complicado. Se sube la piedra, se asienta, se aploma, se alinea y listo.

—Ya ha colocado usted una piedra. Así, tan sencillito...

—Muy delicado, para que ninguna pieza se escape de la medida.

—Pero al parecer usted las sitúa con la misma facilidad con que lo ha descrito.

—Más lento. Hay que

completar la obra de los primeros labrantes, hay que emplear la arcilla para sujetar la lechada o el porlan que se echa en los orificios donde enganchan las púas de hierro. Sobre una fila de piedras no se levanta otra hasta que hayan secado, lo cual tarda muchas horas, a veces un día.

—Llegar a ser especialista, ¿cuántos años?

—Trabajando desde los 13 años que trabajo, ya hay alguna práctica. Además, he tenido buenos maestros.

—Perdone una indiscreción. Es usted de...

—Pontevedra.

—¿Dónde adquirió usted el oficio y el arte?

—Donde me puse bastante al corriente fué en la edificación del Banco de Comercio de Madrid y en la ampliación del Banco de España. Después, en el Monumento Nacional a los Caídos, se me

encargó a mí levantar los muros de la sedra, labrar y colocar como especialista.

—Desde los varios pisos donde ha labrado y desde la cima de las torres donde se desenvuelve, usted habrá adquirido un panorama completo y un estudio de todos los puntos de vista de la basílica.

—Obras de esta pocas hay. Iglesia como esta, yo he andado por muchos sitios y no la he visto. Las torres, en España no las hay otras.

—¿Qué apreciación le merece?

—Es una obra bien llevada, bien montada, sabia. Eso a todos se les oye, no a mí solo.

—¿Está satisfecho?

—Trabajo con ilusión de verla terminada y bien.

—Con idéntica ilusión vivimos todos.

FR. SALVADOR

fuerte y ágil a un tiempo, como las aves que anidan en estas oquedades. Digo que era antes la visión más sugestiva, porque parecía uno entender y poseer el secreto de tan sabia proporción y belleza arrancada de la piedra. Ahora, dos meses hace, la nave está retejada. Entre agosto y septiembre, se fijaron las vigas del techo del crucero —ocho tijeras de cemento, cada una de varias toneladas—, cerrado después con placas de hormigón vibrado, y retejado ya. A fin de octubre se cubrió el ábside o rotonda exterior, hoy en espera de las tejas.

El trabajo llevado a cabo en los coros ha sido mucho y complicado, no por sus dimensiones cuanto por su disposición. El armazón, el emparrillado y enverjado de los hierros, primero, y, después, el cuidadoso y responsable hormigonado. El día 11 de agosto se llenaba la última de las cuatro vigas —y cuatro tirantes— que mantienen el coro bajo —que va en vuelo—, estribado en el soporte de la fachada. En el mes que corre, se ha hormigonado el coro alto.

Girando alrededor de la obra, siguiendo el camino hacia Sindica, la basilica luce un aire nuevo, un porte mejorado, una vez que se ha hecho el rejuntado de la mampostería. De todas partes, se ve surgir el campanil, ajustado cabalmente hoy en la 76 fila de piedra, a 38 metros.

Antes de penetrar en el convento, asomado al borde del corte de carretera, veo preparado el encofrado de la escalinata de acceso a la iglesia, aguardando de un día para otro la orden de comenzar el hormigonado. Varios obreros se internan en las torres de fachada; son los que construyen las escaleras interiores de las mismas.

De lo que hace a las reformas interiores, en el convento, he de decirte que sin verlo no valen explicaciones, porque las rectificaciones son varias, en escaleras, rellanos y pasillos, más sobre todo en el vestíbulo de la Casa de Teología, y en los cinco pisos sobre el patio, que se han completado, levantando al costado de la iglesia un ala, en sustitución de la que exigió la basilica, con grande irregularidad en las medidas

del conjunto del claustro.

Como puedes inferir, el tiempo ha sido aprovechado en estos cuatro o cinco meses. Ya que tu interés es tanto, no he de recalcar cuánto has de encomendar los azares de esta obra, que las huchas suenan, suenan a pocas perras y a hueco.

Con una oración y un abrazo magnífico, en Aránzazu, a 18 de diciembre de 1953.

FRAY SALVADOR



LAS ESCULTURAS DEL MAESTRO OTEIZA

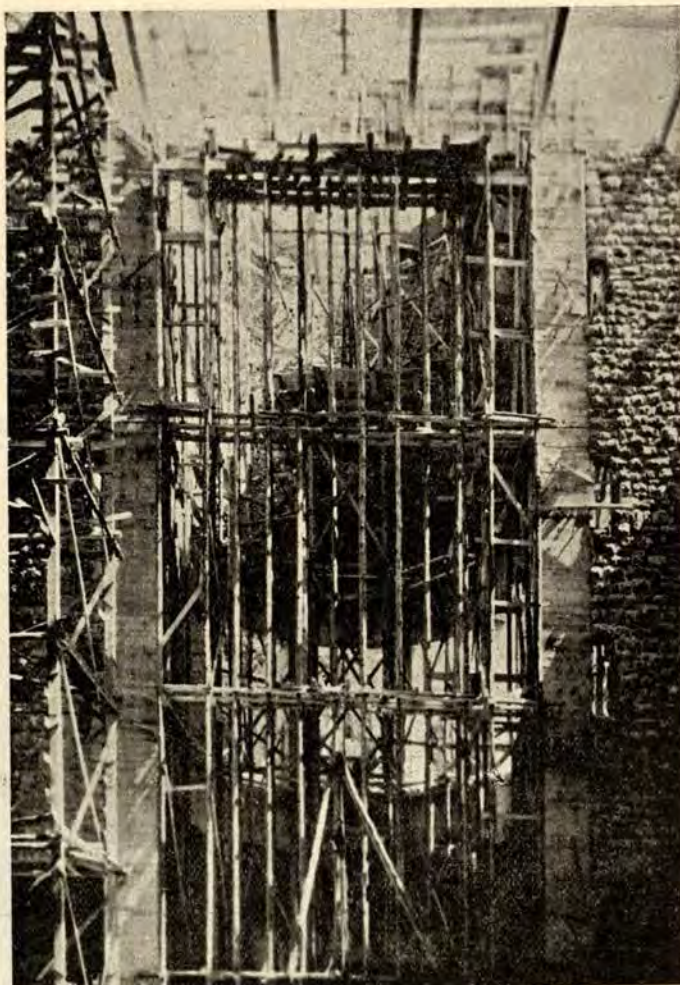
Por GREGORIO L. DE TORRE

En Aránzazu se rompen los moldes clásicos del arte y no es fácil hallar nada común con el

sentido helénico en la perfección escultórica de las formas. Lo que allí están soñando y realizando unos

artistas elegidos entre los mejores marcará el hito de una revolución. Todo corresponde "al estilo de nuestra época, visto desde nuestro mundo actual", según afirma el maestro Oteiza, un artista, además, de la palabra, con un poder de convicción insuperable. Oteiza no se conforma con la belleza exterior de sus esculturas, sino que pretende imprimir en ellas la fuerza energética que llevan dentro; el alma de los seres y de las cosas. Parte de un planteamiento de lo abstracto y lo completa con la vida en una solución ternaria. Para él, en Aránzazu está surgiendo la primera basilica verdadera de nuestro país, producto de un plantemiento lógico con nuestro paisaje y con nuestros sentimientos. Está seguro de que sus esculturas "armarán una revolución"; pero es más fuerte su convencimiento de que se ajustan a una necesidad imperiosa de nuestro tiempo, que ya empieza a tener su expresión en algunos conventos y capillas de Francia. Para él sus modos artísticos responden a los deseos del Papa en favor de una renovación del arte religioso. El maestro Oteiza, no sólo se aparta del sentido helénico, que considera pagano en cuanto que cuida con esmero inigualado de la belleza de las formas, no sólo pretende interpretar el sentido teológico de los seres y de las cosas a través de su arte, sino que va más lejos: tiende a hacer de Aránzazu cátedra de una escuela.

Luego, el maestro Oteiza, ya en su estudio, colocados ante el retablo apostólico, expone con palabras de iluminado sus modos de concebir su arte. Unos Apóstoles abiertos en canal, desgarrados, sincronizan con el desgarramiento del paisaje en el que van a ser coloca-



El andamiaje ha cerrado el presbiterio. A cada lado, donde señalan las púas de hierro en las vigas de cemento, se distribuirán grupos escultóricos de Oteiza.

dos. Pero Oteiza no se detiene a analizar esta semejanza. Da la impresión de que para él lo exterior es secundario; de que está ejecutando un esfuerzo inmenso, un intento de penetración de la materia para descubrir en el sagrario de los seres y de las cosas energías, almas, pensamientos, que luego trata de imprimir en sus trazos escultóricos. "No busco personalismos, sino símbolos", dice. Y uno presiente que su tarea es agotadora como difícil.

En el arte religioso el símbolo ha de ser espiritual y a través de él se ha de ver algo teológico, algo de misterio, que divinice a los Apóstoles labrados en la piedra negra de Marquina. Para imprimir en las esculturas la fuerza de una fe, el ideal de una vida consagrada a Dios, un motivo sobrenatural plasmado en una cosa material, hay que poseer dotes excepcionales de artista consumado, y de que Oteiza las posee es una prueba el tesón con que trata de realizar

este cometido en sus esculturas de Aránzazu.

Se ha representado muchas veces la Iglesia en la nave de Pedro, que surca los mares del mundo hacia el puerto de la salvación. Los Apóstoles fueron pescadores y es difícil separarlos totalmente de las riberas del Tiberiades. Los cuerpos abiertos en canal pueden representar naves, barquichuelas, que conducen a los hombres a la Iglesia y, por ésta, a la Gloria. Hombres que lo dieron todo por la fe y por la salvación de los hombres, han nacido de las manos de Oteiza vacíos y convertidos en naves.

La escultura apostólica tropieza con inconvenientes de aceptación, debido a que choca violentamente, desde el primer momento, con las soluciones usuales en el arte; pero el maestro Oteiza confía en que sus razonamientos serán atendidos. Este retablo de los Apóstoles ocupará la parte baja de la fachada principal de la basílica, que será coronada con la imagen de una Virgen de Aránzazu, en cuya concepción y realización se aparta también Oteiza de lo corriente. Huye de la costumbre de colocar a la Virgen envuelta en su manto; echa éste hacia atrás de manera que la imagen no pierda su forma tradicional; pero la estatua es tallada en relieve con el Niño en los brazos. Entre la Virgen y el retablo apostólico irán otras figuras.

Con lo expuesto se comprenderá que las esculturas de Oteiza en la nueva basílica de Aránzazu pasionarán en el mundo y suscitarán enconadas discusiones. El maestro lo presiente; pero no teme las consecuencias porque está seguro de sí mismo.

Este escultor, nacido en Orío en 1908, ganador del concurso para las escul-

turas de Aránzazu, es conocido en el mundo internacional del arte. En 1949 ganó el concurso nacional "Felipe IV" en San Sebastián; en el de Milán de 1951 obtuvo la puntuación más alta de los españoles, y en el de Londres fué el único español seleccionado. Ha escrito un libro sobre interpretación estética de la estatuaría, publicado por el

Instituto de Cultura Hispánica, y tiene en preparación otros dos, en uno de los cuales estudia la génesis del arte contemporáneo. Pero actualmente el maestro Oteiza tiene puestas todas sus ilusiones en las esculturas de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.

G. L. DE TORRE
(En "La Gaceta del Norte")



LA PINTURA JOVEN DEL JOVEN PINTOR FRAY JAVIER DE EULATE

RESERVA PARA LA NUEVA BASÍLICA
DE ARANZAZU LA CUMBRE DE SU
ARTE PURIFICADO, Y LOS MAS GRAN-
NADOS SUEÑOS DE SU INQUIETO
ESPIRITU CREADOR

Perspectivas de la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu

No hay innovaciones audaces en el proyecto

III

CONFESAMOS que al observar las obras de la Basílica, hice unos días, experimentamos una gran sorpresa. Y una sorpresa muy agradable y muy diferente de la impresión que nos produjeron los planos y la maqueta cuando la edificación se hallaba en los comienzos.

Temíamos encontrar una arquitectura boba y acerba; que la impresión de aquellos abismales harranos se hubieran traducido en algo desgarrado, que nos recordase el tremendismo literario, que por ahí se exhibe como si fuera un arte.

Sucedió lo contrario. Nos hallamos ante un conjunto armónico, en el que brilla la unidad, la verdad y la belleza; los tres principios eternos de la estética genuina de hoy, de ayer y de todos los tiempos.

Nada más ajeno a nuestros propósitos que emitir un juicio técnico sobre la arquitectura de Aránzazu. Nuestros estudios y aliciones han tenido direcciones muy distintas. Hablamos como un devoto de la Virgen de Aránzazu, interesado en cuanto a esta Señora se refiere, que observa con ansiedad la nueva Basílica sin más pretensiones que las de su devoción y las que puede tener un observador imparcial con su escaso bagaje de cultura general y las ideas estéticas en una vida ¡ay! nada corta, dedicada a leer y escribir, disociada de las especialidades, que no se realizan con la pluma.

La Basílica de los Picos

Nada nos extrañaría que este fuese, con el tiempo, el nombre popular del templo, que se está terminando en Aránzazu. Los picos forman característica sobresaliente de estas obras. Las dos torres y el altísimo campanario no son más que series verticales y horizontales de picos, en tal número como no creo se hallen en ninguna otra construcción.

Esta novedad, vista en la maqueta, desagradó a muchos y hasta rió a unos pocos. No figurábamos nosotros en ninguno de esos dos bandos. A pesar de ello, la maqueta no logró convencernos. Temíamos que terminase por no gustar. Pero la realidad es cosa muy distinta. Ver ahora esas torres y ese campanario y experimentar una rápida sensación de agrado, de la satisfacción que produce la estética belleza, fue una misma cosa.

Y además de belleza, se advierte aquí originalidad. Se contempla algo nuevo y algo viejo y muy antiguo también. Porque los picos son elementos ornamentales empleados por nuestros arquitectos hace muchos siglos.

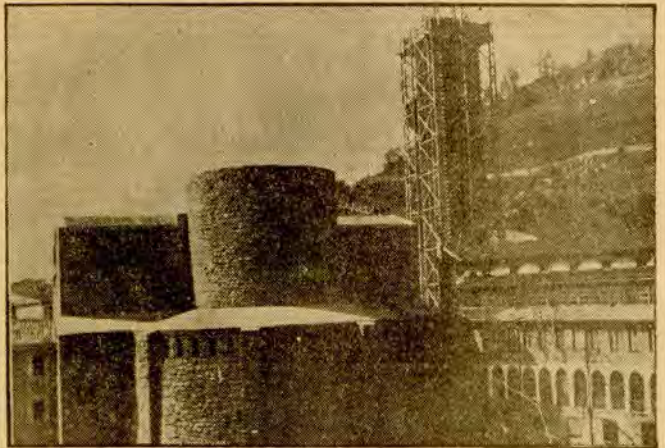
Todos los que conocen a Segovia lo saben muy bien. Ningún visitante de esta ciudad, una de las más ricamente artísticas del mundo, se habrán marchado

sin admirar el Palacio de los Picos. Y no se hallan solamente en Segovia. Aunque con menos profusión, se ven esos picos en otros antiguos edificios de España y de Italia.

son, que escogieron una vida de austeridad, en la que abundan las espigas y los picos del sufrimiento y de la penitencia. Aparte de eso, las espigas predicaban al cristiano profundas lec-

saje. En los alrededores, no hay más que peñascos toscamente alisados por las aguas y el viento. Mejor dicho por el roce de los siglos.

Me he convencido de que una



Se trabaja activamente en la basílica de Aránzazu

Algunos llaman a estos ornamentos aislados "puntas de diamante" sin duda porque se empleaban muchas veces en la talla de estas piedras preciosas.

El marqués de Lozoya cree que esta particularidad del Palacio de los Picos está inspirada en las puertas de algunos palacios y castillos, erizados de grandes y agudas cabezas de elefantes, como las que se ven en la del castillo de Pedraza.

Sea este u otro el motivo inspirador de esta ornamentación, lo cierto es que los arquitectos de Aránzazu estuvieron inspirados por otras razones más elevadas e importantes al concebir las torres de la nueva Basílica cubiertas de aguzadas puntas en su totalidad.

Aquí está la originalidad. Ni en el Palacio de los Picos ni en ninguna otra parte se pueden contemplar torres cuajadas de púas pedreas, desde la base hasta la cima, sin que en ellas pueda verse otra cosa más que picos y los harranos de las campanas.

Y los picos son aquí una bellísima lección simbólica de la arquitectura de Aránzazu. Es que la Virgen se apareció en un pino cubierto de espigas o picos. Es que el mismo nombre de Aránzazu nos habla de ese espino y por lo mismo de esos picos. Es que la Virgen de Aránzazu escogió por trono un lugar caracterizado por los picos de sus montañas. Es que desde que allí se le rinde culto, se rodeó de religio-

ciones de la Pasión de Cristo y de la Virgen Dolorosa. Y simbolizan tan perfectamente la vida de la Cristiandad siempre, pero quizá más en estos días de "la Iglesia del Silencio", de la Iglesia martirizada en tantas naciones.

Y recordando todo esto ¿Cómo queréis que no me emocione profundamente ante la contemplación de esas dos torres y del campanario, que al unirse a las nubes las completa?

Conjunto del edificio

Para darse cuenta de la unidad de las obras de Aránzazu, hay que subir a las alturas próximas al Santuario. Desde la plataforma es imposible pervertirlas. Ni siquiera se puede tomar una fotografía, que abarque las torres y la fachada principal. Por eso rogamos a los lectores que no se fíen de las fotos que publicamos. Solo presentan aspectos parciales. Hasta que se describe la parte del colegio y de la montaña en que está enclavado, no se podrá captar una vista completa.

La escasez de espacio agobia. Una necesidad insoslayable obliga a derribar una parte, por lo menos del Colegio Seráfico, que está frente a la iglesia y en la parte opuesta a la carretera. No solamente hay que derribar ese edificio, sino allanar un buen trozo de la montaña, para que se llegue a contemplar toda la fachada, las torres y el campanario y, lo que es más necesario todavía, para que las grandes peregrinaciones, que allí llegan, tengan sitio para ordenarse antes de penetrar en el templo.

Desde las elevaciones cercanas, y no digamos desde las cumbres más altas, que tampoco están lejos, se divisa muy bien cómo se ha solucionado el problema de enlazar la parte nueva con las construcciones anteriores. Ambas forman un conjunto perfectamente armonizado, como ese mismo conjunto armoniza y se abraza íntimamente con el paisaje majestuoso y abrupto que lo circunda.

Si regular y armónica es la fachada, a pesar de su originalidad manifiesta, no lo es menos el abside, en su cara exterior en estas especialidades arquitectónicas. Tampoco hay nada en el que desentone ni que deje rimar lo mismo con la obra nueva que con la antigua, como si ambas se hubieran proyectado a la vez. Lo único que parece desalinar algo son los ventanales irregulares del crucero; pero en seguida se advierte que están inspirados en las aguzadas de las rocas circundantes.

Otras características

En las obras de Aránzazu no se ven sillares labrados. El cincel ha tenido aquí muy poco trabajo. La cara de las piedras está cortada a martillo. Esta circunstancia hace que los muros aparezcan sin aquella lisura y morbidez, que admiramos en las catedrales clásicas.

Hasta en el interior del templo, las paredes del crucero se presentan así, con cierta aspereza y rusticidad.

A pesar de ello, la visión que producen esos muros no desagradan. En primer lugar, porque no se ve nada exagerado. No hay salientes ingratos. Dentro de lo que se puede conseguir con el martillo, las superficies murales se presentan llanas y bien trabajadas.

Es una particularidad reclamada imperiosamente por el pa-

lanchado de sillares tallados y labrados como mármol estatuario desalinado con la bellísima e inimitable arquitectura de estas montañas.

Con el mismo criterio se ha querido que dominasen en los muros el color pizarroso, que pátete comunicado por las brumas y nieblas, que cubren la mayor parte del año el suelo, los barrancos y las cumbres, que en aquellas alturas lo dominan todo.

Puede afirmarse con seguridad que en la arquitectura de la nueva Basílica no se ven por ningún lado innovaciones audaces, que puedan alejar ni aun desagostar a los devotos de Nuestra Señora de Aránzazu. Si algunos formaron opinión distinta al principio, estamos seguros que rectificaron al ver terminadas las obras. No hay snobismos arquitectónicos en Aránzazu.

Las novedades que puedan señalarse están profundamente estudiadas y justificadas. Esta justificación no se podía advertir con tanta claridad, como en los planos y menos todavía en la maqueta, la cual a pesar de su exactitud, no podía hablar con la evidencia y rotundidad con que persuade la obra ejecutada.

Ocurrió en esto lo que se repite en tantas cosas de la vida: se juzga antes de tiempo.

Reiteramos que nos referimos solamente a la arquitectura, que es lo que únicamente puede apreciarse ahora.

En cuanto a la escultura y pintura, la discusión es más económica. Y no debe serlo. Tampoco aquí debemos adelantarnos, porque la precipitación y el apasionamiento en los juicios no conduce a la verdad.

José María CASTRO

19)	Pintura del ábside:	
a)	Honorarios del artista	240.000
b)	Material, trabajos complementarios etc.	240.000
20)	Pintura de la cripta:	
a)	Honorarios del artista	160.000
b)	Material, trabajos complementarios etc.	160.000
21)	Instalación eléctrica	70.000
22)	Calefacción	375.000
23)	Lámparas-arañas	80.000
24)	Pilas de agua bendita	25.000
25)	Cuatro campanas a 30.000 cada una	120.000
26)	Reloj	50.000
27)	Pararrayos	10.000

Terminados ya los trabajos de la estructura exterior, vamos a iniciar la ejecución rápida de todo el interior, cuyas partes más principales puede Vd. ver anotadas aquí

¿No le agradaría a Vd. encargarse de alguna de las partidas señaladas, o cooperar de alguna forma en esta última fase de la construcción de esta nueva Basílica?

¡Qué obsequio más grato a la Virgen Santísima en este su Año Mariano! Anímese Vd. Hará Vd. una de esas obras buenas de que no se arrepentirá nunca.



La Nueva Basílica de Aránzazu

Nueva Basílica de Aránzazu

Lo que falta por hacer

1)	Adaptación del Camarin	50.000
2)	Altar mayor y presbiterio:	
a)	Mesa del altar	600.000
b)	Sagrario	
c)	Expositor	
d)	Candelabros	
e)	Sacras	
f)	Crucifijo	
g)	Credencias	
h)	Sillería coral	
i)	Trono episcopal	
j)	Asientos de los ministros	
k)	Abaco	
l)	Gran reja de hierro	
m)	Dos amboes o púlpitos	
3)	Sacristía y su menaje	200.000
4)	Entarimado de la iglesia (300.000) y revestimiento de la bóveda (300.000)	600.000

5)	Quince altares laterales a 20.000 cada uno	300.000
6)	Catorce confesonarios a 7.000 cada uno	98.000
7)	Ochenta bancos de seis metros a 2.200 cada uno	176.000
8)	Sillería coral con 170 asientos a 610 cada uno	103.700
9)	Bancos para cantores y colegiales	42.000
10)	Organo	450.000
11)	Celosías de las tribunas y coros	50.000
12)	Pasamanos camarín	15.000
13)	a) Seis puertas exteriores a 6.000 cada una	36.000
	b) Siete puertas en el interior a 2.000 cada una	14.000
14)	Cancel de la entrada	40.000
15)	Local y aparatos para la emisión radiofónica	50.000
16)	Ventanas y vidrieras	500.000
17)	Esculturas de la fachada:	
a)	Honorarios del artista	250.000
b)	Material, trabajos complementarios etc.	250.000
18)	Esculturas del interior:	
a)	Honorarios del artista	70.000
b)	Material, trabajos complementarios etc.	70.000

[Folleto difundido por el Santuario de Arantzazu solicitando ayuda económica. Especifica las cuantías necesarias para cada partida, incluyendo las de Escultura de la fachada y Esculturas del interior]. "Nueva Basílica de Aránzazu. Lo que falta por hacer", 24 de julio de 1954. [Localizado en esta fecha en la crónica del Santuario].

El futuro artístico de Aránzazu

1. Una opinión de conjunto sobre la Basílica de Aránzazu.
- 2.Cuál es su característica más notable, original y grata.
3. ¿Cree que convencerá o defraudará al público? ¿En qué se apoya su respuesta?
4. ¿Podrá tachársele de modernista y extravagante? Razones en que se funda su respuesta afirmativa o negativa.
5. ¿No será un estilo pasajero del cual se ha de arrepentir muy pronto?
6. ¿Opina que significará algo en la historia del arte?
7. ¿Qué otra cosa quiere decir sobre la nueva Basílica?

JORGE OTEIZA

- 1 Una vivísima emoción religiosa. Una impresión de cosa nuestra, elemental, lógica, repentina, nacida aquí mismo.
- 2 Que es verdad, P. Anasagasti. Que está hecha con el sitio en el que está, con el paisaje físico y espiritual de nuestro pueblo y con el acontecimiento mismo de la aparición de Nuestra Sagrada Imagen. Es por lo que resulta impresionante, por lo que resulta la nueva Basílica la muestra de nuestra arquitectura religiosa la más firme y clara que, desde hace 300 años, se ha levantado en el País Vasco.
- 3 Tendrá que convencer a todos, sobre todo a nuestro pueblo por su misma y profunda imaginación práctica. No puede defraudarle nunca lo que se proyecta rectamente con la inteligencia y con el sentimiento.
- 4 Creo que extravagante es sólo lo que vaga o vive fuera de su tiempo, lo que está descolocado de su sitio, espacial o temporalmente. Aquí nada es extra-vagante. Aquí precisamente todo está en su sitio y es para lo que es. El que no lo sea, el que

208.

Citamos hoy a los artistas de Aránzazu a una comprometedora pregunta para escuchar de nuevo lo que nos ofrece su prometedor ejercicio. Sin duda, nos interesa escuchar su planteamiento verbal, sin ánimo de polémica, ante el planteo plástico de sus bocetos. Su comunidad espiritual en esta obra de gran aliento, el contenido profundamente humano y religioso que se han dictado, el acento atemporal y temporal de su lenguaje, la fuerza y arranque de su intuición, esa lógica anímica y dinámica de su personalidad, firme e individual con legitimidad, tienen sin duda voz y voto para nosotros.

Estos son FRAY JAVIER DE EULATE, autor de once vitrales para una Iglesia de Metz (Francia), que ha sido llamado con insistencia a figurar en la Exposición Nacional de Arte Sagrado en Francia.

NESTOR BASTERRECHEA, preseleccionado para la última Bienal de Venecia; accésit de la Exposición de Marruecos y Colonias; que ha sido sancionado con mucho éxito en la Nacional de Bellas Artes.

no lo esté, y venga, hallará, en su misma reacción, la prueba de su personal enfermedad espiritual y, si quiere, de su curación.

- 5 Todo estilo verdadero es pasajero. Nace y vive con su tiempo. Nace con la humildad de ser en la limitación de una época y de un pueblo. El que busca en otras épocas, falsifica, porque, fuera de esa lección de renovación, los muertos sólo dejan su mascarilla. El que se encuentre un día con una mascarilla en la mano, es el que tiene que arrepentirse. El que ha pretendido dar cuerda a un cadáver: al de un emperador romano, al de una catedral francesa, al de un triángulo egipcio o al de una estatua griega.
- 6 Todo lo que es, significa algo. Y es muy poco lo que desde nosotros tenemos en la Historia del Arte. Este monumento religioso de Aránzazu significará algo. Significará que si se puede rezar desde una piedra, desde un carro de bueyes, desde un sitio cualquiera en donde tenga uno el corazón, hasta desde una iglesia hecha con fórmulas extrañas a nuestro sentimiento popular, se podrá también rezar en una iglesia íntegramente pensada para nosotros y recién hecha.
- 7 La satisfacción de comprobar la unidad de todo el equipo plástico con los arquitectos y el espíritu franciscano. Creo que para los que tenemos la responsabilidad de completar la nueva Basílica con su pintura y su escultura nos ha llegado el momento práctico de nuestra contribución. Y en cuanto a mi personalmente, y habiendo pensado creo que lo suficiente como para

SIETE PREGUNTAS A BOCAJARRO A CUATRO ARTISTAS "INTERESADOS"

CARLOS P. DE LARA, Gran Premio de Dibujo en la II Bienal Hispanoamericana de La Habana; Tercera Medalla en la Nacional de Bellas Artes; preseleccionado, con los españoles Vázquez Díaz, Solana, Caballero, y del Olmo, para la Exposición de Arte Sacro en Londres, con motivo de la coronación de la reina; que acaba de decorar, en 80 metros cuadrados, el ábside de la iglesia parroquial románica de Alartilla (Guadalajara).

JÓRGE OTEIZA, autor de las esculturas del Colegio Misionero de los PP. Dominicos que levanta en Valladolid el arquitecto Elías; autor de la decoración interior y exterior de la Cámara de Comercio de Córdoba; único preseleccionado entre los españoles para el concurso de Monumento al prisionero desconocido, en Londres.

En la próxima Exposición Internacional de Arte Sacro, de Viena, España presentará únicamente los proyectos del Colegio Misionero de Valladolid y de la Basílica de Aránzazu.

terminar el año que viene, ahora todo el tiempo me parece poco. Yo ya sufro de mi limitada capacidad creadora, de esta pequeñez humana personal, que el corazón humildemente encomendado a nuestra Amatxo de Aránzazu, tendrá que decidir. Gracias P. Anasagasti. Nada más.

CARLOS P. DE LARA

- 1 La nueva Basílica de Aránzazu será, a mi juicio la más total expresión plástica del tradicional sentido religioso del pueblo vasco. La honda comprensión que existe entre todos los que colaboramos en su realización harán que la arquitectura, la escultura y la pintura se unan armónicamente para lograr una interpretación de esa devoción profunda que anima a las provincias vascongadas.
- 2 Desde el punto de vista artístico —único terreno en el que me atrevo a opinar— la Basílica de Aránzazu significa a mi entender, el más serio y vasto intento de hallar el punto de conjunción entre la plástica moderna y el templo, es decir, de recobrar una armonía que fue singularmente fructífera en el orden del espíritu y que —lamentablemente— está ausente desde hace muchos años.
- 3 Tengo la absoluta seguridad de que los fieles sabrán descubrir el sentido de esta obra, en todos sus aspectos. Ante todo, creo que hay en Aránzazu un postulado unitario que sostenemos todos, arquitectos y artistas. Responde este, no a un

"modernismo", sino al espíritu actual del hombre que ansia un retorno a las expresiones limpias y directas. Conozco la profunda sinceridad que a todos nos anima y este es siempre el medio más efectivo de comunicación. Cuando las obras de Aránzazu sean miradas sin una actitud preconcebida llegarán a la sensibilidad de los espectadores y, en la medida en que sepamos cumplir nuestro objetivo, contribuirán a predisponer el ánimo de los peregrinos que lleguen al Santuario.

- 4 Creo que, en parte, he respondido ya a esta pregunta. Pero precisando más, he de decir que los proyectos de Aránzazu están apoyados en la más sólida tradición de las artes religiosas. El estilo arquitectónico, que en cierta manera sirve de módulo a los proyectos de Oteiza, de Basterrechea, Fray Javier Eulate y al mío, está inspirado en el románico, ejemplo insuperado de arquitectura cristiana.

No es sorprendente que, para muchos, esto resulte hoy día casi exótico. Hemos pasado por siglos de decadencia del arte sacro y este intento de renacimiento del sentido religioso de la plástica —fenómeno universal— tiene que chocar por fuerza con un primer sentimiento de recelo.

- 5 Una respuesta categórica es imposible. Creo que no hubiera sido capaz de darla Miguel Ángel cuando pintaba los muros de la Sixtina... Pero, en cambio, puedo afirmar que habrán de arrepentirse —sin lugar a duda— los que hoy se refugian en una copia servil de lo que se hizo hace dos siglos... En arte, también en arte, el que quiera salvar su alma la perderá.
- 6 Tampoco es posible saberlo. Pero en España, Aránzazu significa ya, como lo he dicho, el más serio intento de crear —dentro de una línea tradicional, por lo tanto renovadora— el estilo de un arte religioso que satisfaga los anhelos estéticos y espirituales del hombre de hoy.
- 7 La Basílica de Aránzazu será, como lo he dicho, de enorme importancia en el momento artístico español. Pero esta gravitación puede ser aun aumentada. Creo que el plan original de decorar el ábside y la cripta, además de las vidrieras, puede ser ampliado incorporando a esta obra a otros artistas. Alejado ya de la frivolidad que aplastó a la plástica, el artista de hoy busca —en una lucha difícil y heroica— la oportunidad de expresarse en el muro, y a través de temas trascendentes. Si la Basílica de Aránzazu ofreciera esa posibilidad asistiríamos a un auténtico despertar del arte religioso en España y este templo podría adquirir resonancia universal por el significado de sus obras murales.

nimos en mayor número. Vea usted, que este año nos hemos juntado unos 1.200, a pie unos, o en bici o en moto, o en los 16 autobuses, o en los taxis de Azpeitia, Azcoitia y Cestona.

—¿Qué nota distingue a esta peregrinación?

—La seriedad que pide y ve nuestro Arcipreste. Somos "peregrinos hasta volver a Azpeitia".

—¿Cuál es el recuerdo más grato de hoy?

—La ilusión de D. Lucio cuando nos despedimos hace tres años. La de haber sido la última peregrinación que entró en la otra iglesia, cuando se derribaba, y los primeros en conocer la nueva.

En el acto de la tarde se reúnen para la despedida, en la iglesia nueva, los de Azpeitia y los de Vizcaya. A las tres y media, el P. Mendizábal dirige el rezo del rosario y el canto de los misterios. Después de la Benedicta, el Arcipreste D. Lucio Martínez predica un sermón, de despedida. A la mañana, en la ofrenda de los niños a la Virgen, un canto tradicional de Azpeitia movilizaba, por su fervor y su melodía, el ánimo de los oyentes. Ahora, el himno de San Ignacio sonaba con acento más propio en este histórico lugar.

El acto final fué el disparo del fotógrafo, Fray Isidro. Y de regreso... A la vuelta, se concentrarán todos en la plaza de Azpeitia, e irán al templo del convento de las Franciscanas Concepcionistas a cantar una Salve.

Hagamos constar la presencia del Alcalde, D. Ignacio Echeverría, del Coadjutor y Director de la T. O. F., D. Lorenzo Zubeldía, de D. Manuel Orbeago, Capellán de las Siervas.

En la cripta estaban concentrados los de Hernani, los de Vitoria, y los de *Salvatierra*. Estos ha-

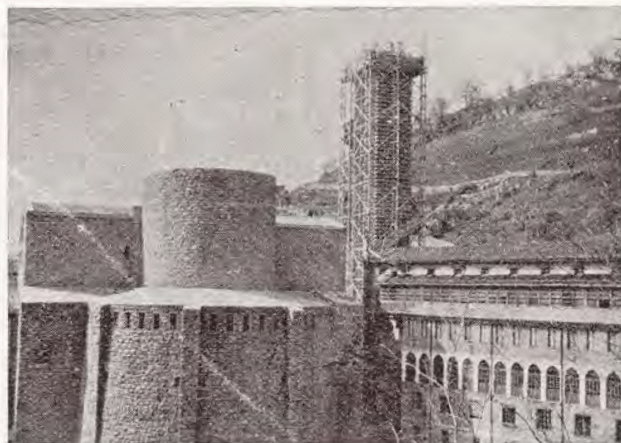
bían llegado al mediodía, con el Arcipreste D. Bonifacio López de Heredia, y el Coadjutor D. Pedro Fernández de Bengoechea. Eran 100 personas, muchos de estos Hermanos de la T. O. F.

En el acto eucarístico habla el P. Eugenio Aguirreche, del compromiso cristiano que nos urge cumplir, cuanto más este año.

Al atardecer, una comitiva de tres coches deja en el santuario a los Directivos del homenaje al músico D. Vicente Goicoechea, Pbro., rendido esta mañana en el pueblo de Aramayona. El Conde de Superunda, el Conde de Urquijo, algunos profesores del Conservatorio de Bilbao y el Maestro Víctor Zubizarreta, tan aso-

ciado a Aránzazu. Era un lógico complemento del homenaje extenderlo a Aránzazu, cenáculo de la música sagrada. Los artistas del pentagrama han quedado prendados del arte de la basilica.

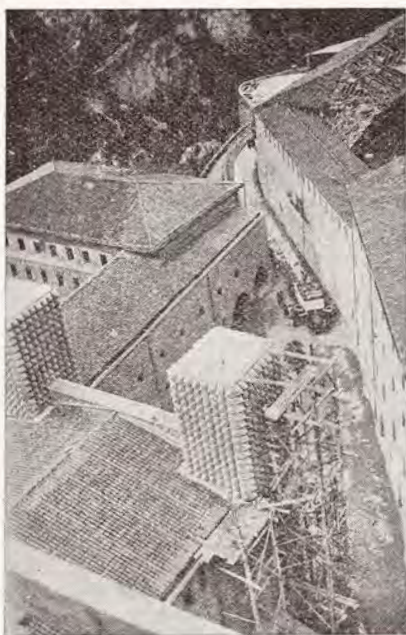
Al final, devuelto el silencio, uno escoge y medita lo que el Papa dice de los peregrinos: "Cuando el alto en el camino reúne a los compañeros, un fervor último enriquece las almas y las une en una plegaria, en un cántico, en un intercambio de pensamientos y de sentimientos. Fervor que se exalta, sobre todo, en una tensión de recogimiento en torno al altar, cuando el cuerpo de Cristo ofrecido en sacrificio viene a alimentar al cristiano viandante hacia su Señor".



TRIBUNAS DONOSTIARRAS

DOS CONFERENCIAS SOBRE LA NUEVA BASILICA DE ARANZAZU

Nuestros lectores están al corriente, sin duda, de los comentarios que han suscitado las obras de la nueva Basílica de Aránzazu. La orientación, un tanto innovadora, del arte sagrado que allí se ensaya ha dado lugar a diversas y opuestas reacciones. La prensa se ha ocupado más de una vez del asunto, y no siempre



La basílica presenta algunos aspectos ya terminados. Véase la fachada del convento con su graciosa entrada de arcos. El edificio que le hace ángulo es la Casa de Ejercicios. A la derecha, desde el edificio de tejado más bajo, es lo que se derribará para dar anchura a la carretera.

con la madurez y seriedad que sería de desear; antes al contrario se han publicado sueltos y artículos escritos con increíble ligereza, frivolidad y falta de fundamento. No han faltado tampoco verdaderos bulos y calumnias que se han difundido entre la gente: que Oteyza se ha fugado, que Fr. Eulate ha sido castigado por sus superiores eclesiásticos, que las obras han sido paralizadas por orden de Roma... El daño que con todo ello se ha hecho a las almas sencillas ha sido grande.

Este estado de cosas, y el ambiente un tanto hostil que se ha creado hacia la nueva obra, es lo que ha movido al P. Salvador Michelena a intervenir en la polémica. A intervenir en actitud conciliatoria, en plan de desvanecer incomprensiones, y sobre todo en plan de aclarar cuál sea la verdadera actitud de la Iglesia respecto al arte moderno.

Ninguno más autorizado que él en todo lo que concierne a nuestro Santuario. Sus dos obras "*Arantzazu, euskal poema*" y "*Ama-Semeak Arantzazuko kondairan*" le han consagrado como el intérprete más calificado del sentido espiritual de la historia de Arantzazu. Y por lo que respecta al tema *arte*, tampoco es dicho ramo ajeno a las preocupaciones e inquietudes del

P. Salvador, que ha dedicado al mismo buena parte de sus lecturas, de sus aficiones y de su interés.

Dos han sido las conferencias pronunciadas por el P. Salvador referentes al indicado tema. La primera tuvo lugar el 26 de mayo en la Biblioteca del palacio de la Diputación de Guipúzcoa, y fué en euskera. Formó parte dicha conferencia de la serie de charlas que sobre temas de literatura vasca organiza el Seminario Urquijo y que regularmente se celebran en el indicado lugar a razón de una por mes. La segunda conferencia se pronunció en el Círculo Cultural Guipuzcoano el 19 de junio, y fué en castellano.

En gracia a los lectores de ARANZAZU y como asistente a ambas conferencias, voy a hacer un breve resumen de ellas. El resumen irá en la lengua respectiva en que cada una fué pronunciada. Advierto que la primera no se centró exclusivamente en el tema de la nueva Basílica, sino que a modo de preparación habló primeramente sobre el arte ingenuo y sencillo que se respira en los romances o cantares antiguos de nuestro Santuario. Sobre dichos romances populares tiene el P. Salvador preparado un interesante estudio. Después pasó a recordar los altos valores poéticos de un gran poeta nuestro olvidado: el P. Arruti. Sabemos que el P. Salvador proyecta recoger y editar en un volumen sus poesías, que yacen perdidas en las páginas de las antiguas revistas vascas, a fin de devolver a su autor el puesto que en nuestra literatura le corresponde.

EN EL SEMINARIO URQUIJO

Aurkezpena

Bakoitzak bere astoari arret, ta ni Arantzazurekin nator. "Arte" gaia ipini didate; kolko zabala du orrek. Ertikera berri-xelebre ortaz zerbait esan nai nuke. Arantzazuko ertigintzaren berri Espaini guzian aipatu da. Eta ori txalogarri da. Okerrago litzake ixilla, ajolagabekeria. Eskerrak eman bearra eztabaida sortzen dutenei.

Arantzazuko erromantze zaarrak

Gure lurrean ba-dira amaika Santuario, baiño besteak eztute erromantzerik. Arratek bat; orrezaz kanpo eztut ezagutzen bat ere (ots, erriarengandik sortuak esan nai dut). Arantzazu bakarria da ortan. Barroja, Salaberria ta Unamunok astakeri galantak esan dituzte gure erriaz: "Ara emen erri arlote bat, kantatzen eztakina, erromantzerik eztuna..." Nortzuk eta eztakitenak esan bear, ta munduaren aurrean esan ere! Erri-anima ezagutzeke ausartzen

dira itzegitera... Arantzazuri-buruzko erromantzeok Euskalerrri osoan dira zabalduak: Lapurdin, Naparroan, Bizkaian, Gipuzkoan. Denak tolesgabeak, aspaldiko usaia dario-tenak. "Agostuaren amabosgarren": ederrrena auxa. Gure erriaren Aszetika eta Mistikak jo dun gaillurrik aundiena beste onetan nabari da: "Eguna zala, eguna zala..." Ertia, denpora aietako, alako ederra.

Gure A. Arruti

Erromantiko-tankeran aundienetakoa. Arrese baino ikasiagoa. "Euskalerrria" aldizkarian olerki asko ditu. Itsua zan.

Arantzazuko ertikera berriez

Erti-kontuan epairik gutxi eman ditekete. Zenbait arau: besterik ez. Ertilari onak beti izan dira berrizale. "Naiko dek orain-goakin": ori ezu ertilari on batek esango. Alderdikeria, setakeria, itsukeria, ori da gaizto. Elizako arkitektura orain danai gustatzen, len barregarri iruditzen. Oteizaz koropillo aundiena, Erligio-sena aundia du, Jaungoiko-gosea darama ertira. Bi arkitektuak, irudigillea, Lara, Bazterretxea, Eulatek ba-dakite or jokatzan dutena beren etorkizuna, eta gogotik ari dira al dan gauzik ederrin eta bikaiñen ateratzeko. Borondate orrekin lanean ari diranak ez ote dute merezi gure onginaia ta itzal osoa?

EN EL CIRCULO CULTURAL

GUIPUZCOANO

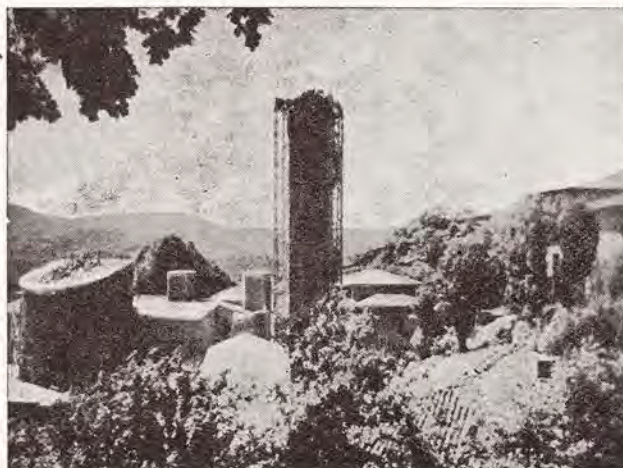
El revuelo y polvareda levantado con motivo de las obras de la nueva Basílica es lo que me ha decidido a intervenir en este asunto. Vengo en actitud conciliatoria. Comprendo que tanto los amantes del arte tradicional como los partidarios del arte nuevo tienen perfecto derecho a expresar su respectivo gusto. Lo que no puede aprobarse es que los unos tilden a los otros de herejes, de retrasados, de locos, etc.

La nueva Basílica de Aránzazu es la realización feliz de tantos anhelos y esfuerzos de nuestros antepasados. Ellos quisieron y no pudieron levantar un edificio digno a la Madre de sus amores. Hoy hemos podido. La pujanza industrial de la Guipúzcoa actual

ha hecho el prodigio. ¿Cómo no sentir gozo de ver realizado un deseo de siglos?

Pero algunos culpan a los Franciscanos de que las obras hayan llevado una orientación artística que ellos juzgan desacertada. Sólo quien ignore los hechos podrá hablar de culpa nuestra en este asunto. La culpa de que las cosas hayan ido así (si de culpa cabe hablar aquí) no la tienen ciertamente los Franciscanos, que jugaron en este asunto de la manera más limpia y noble que cabe y siguieron el procedimiento que más garantías de acierto reúne en lo humano: nos referimos al procedimiento de los Concursos. El P. Lette (q. e. p. d.) sacó el proyecto de nueva Basílica de Aránzazu a concurso nacional de Arquitectura, y el Jurado, por unanimidad, falló en favor del anteproyecto de los Sres. Arquitectos Sáiz Oiza y Laorga. También los pintores fueron escogidos por concurso: Lara, Basterrechea y Fr. Eulate. Únicamente Oteyza, el escultor, ha sido nombrado directamente por los Arquitectos, y esto por una razón bien sencilla: porque la escultura ha de ir, en la nueva Basílica, íntimamente compenetrada con la Arquitectura, y no se podía negar a los Sres. Arquitectos el derecho a escoger aquel escultor que ellos estiman el más adecuado al efecto. Tal nombramiento, por otra parte, no lo hicieron los Sres. Arquitectos sino después de unas previas consultas entre varios escultores del país. Esta ha sido, pues, la trayectoria seguida por las cosas.

Actualmente la comisión diocesana de arte está encargada de dictaminar sobre los bocetos escultóricos y pictóricos. No



La basílica, al exterior, puede darse ya por terminada. Una vista tomada desde el alto de Venta. La torre del presbiterio se ha levantado ya, en forma de visera. Adelante (al oeste) llevará un gran frontal de cristal, que dará luz al presbiterio decorado.

hará falta recordar aquí que a dicha Comisión no le toca juzgar en cuanto *arte*, sino en cuanto *sagrado*. Una obra puede ser buena en cuanto arte, e inadmisible en cuanto *sagrado*. Conviene advertir también que mañana pudiera ser aceptable en cuanto "sagrado", lo que hoy no parece tal. Ello, por otra parte, no envuelve ninguna contradicción, pues el arte *sagrado* es un arte de mayorías; y cuando el gusto de la mayoría ha evolucionado suficientemente, puede aceptarse lo que antes se juzgara inaceptable.

¿Qué es el arte *sagrado*? No es el arte por el arte. El arte no es aquí más que una sierva —eso sí, nobilísima sierva— al servicio de las verdades reveladas. ¿Puede el arte moderno conciliarse con el arte *sagrado*? En nuestra prensa local se ha dicho que no. El Papa, en cambio, ha dicho —y en términos bien solemnes— lo contrario. *"Es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno, siempre que sirva con la debida reverencia y el honor debido a los sagrados sacrificios y a los ritos sagrados; de forma que también él pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica"* (*Mediator Dei*, 1947, parte cuarta; Boletín del Obispado de Vitoria, 1948, p. 203).

La Iglesia, pues, lejos de condenar el arte moderno, lo acepta y quiere que también él preste sus servicios a la Liturgia y al culto. Es verdad que la Iglesia ha desechado algunas imágenes de algunos autores modernos, por juzgar que repugnan a la piedad y al sentido cristiano, pero ella no ha condenado el arte moderno como tal, ni ninguna escuela.

Hemos dicho que el arte *sagrado* es un arte de mayorías, y que lo que hoy se rechaza mañana puede parecer aceptable. La Historia puede darnos muy sabias lecciones sobre este punto. El Greco en su tiempo parecía raro: hoy es un genio. Al mismo Miguel Ángel se le cubrieron algunas pinturas de la Capilla Sixtina, por considerarlas impropias para la iglesia. Urbano VIII (siglo XVII) mandaba que, en cuanto a imágenes sagradas, se rechazase todo lo *insólito*; pues bien, lo que en tiempo de Urbano VIII se tenía por *insólito*, hoy para nosotros es perfectamente clásico y aceptable. El Caravaggio, considerado hoy como uno de los pintores más religiosos del siglo XVII, se vió en vida excluido de las iglesias: se le hallaba *insólito*. Pero es claro que esto de *insólito* no puede tomarse en

un sentido demasiado riguroso y estricto, pues ello equivaldría a cerrar la puerta a todo progreso y renovación, lo cual está ciertamente contra las sabias y hermosas palabras del Papa actual, antes citadas. Otro ejemplo aún: la propaganda adversa que se hizo a Gaudí, por su grandioso templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, hizo que no se recabaran los fondos necesarios para la terminación de la obra; pues bien, hoy todos la consideran como una obra genial y lamentan el que no se llevara a término. Todo esto nos muestra que los gustos evolucionan muy rápidamente y que es preciso ser muy cautos en apreciaciones y juicios condenatorios.

Tienes derecho a defender tu gusto, pero no condenes al que tiene distinto gusto que tú. Los que trabajan en Aránzazu merecen todos nuestros respetos: ellos saben que se juegan su porvenir, nadie más interesado que ellos en hacer cosa buena: unos artistas que con tanto idealismo e ilusión trabajan y se afanan por superarse, ¿no son acaso merecedores de todo nuestro calor y de toda nuestra simpatía?

Para terminar: yo no sé si la obra de Aránzazu será buena. Toda innovación es una aventura. ¿Gustará? ¿Cuándo llegará a gustar? No lo sé. Lo que sé es que las generaciones venideras podrán decir: Se quiso un arte sincero, personal, que fuera expresión de la época, algo rudo y fuerte, en perfecta adecuación con el escenario circundante. El intento ha sido grande y noble. *Se quiso que también el arte moderno uniera su voz al cántico de gloria que los genios han cantado en los siglos pasados a la fe católica...*

FRAY LUIS VILLASANTE



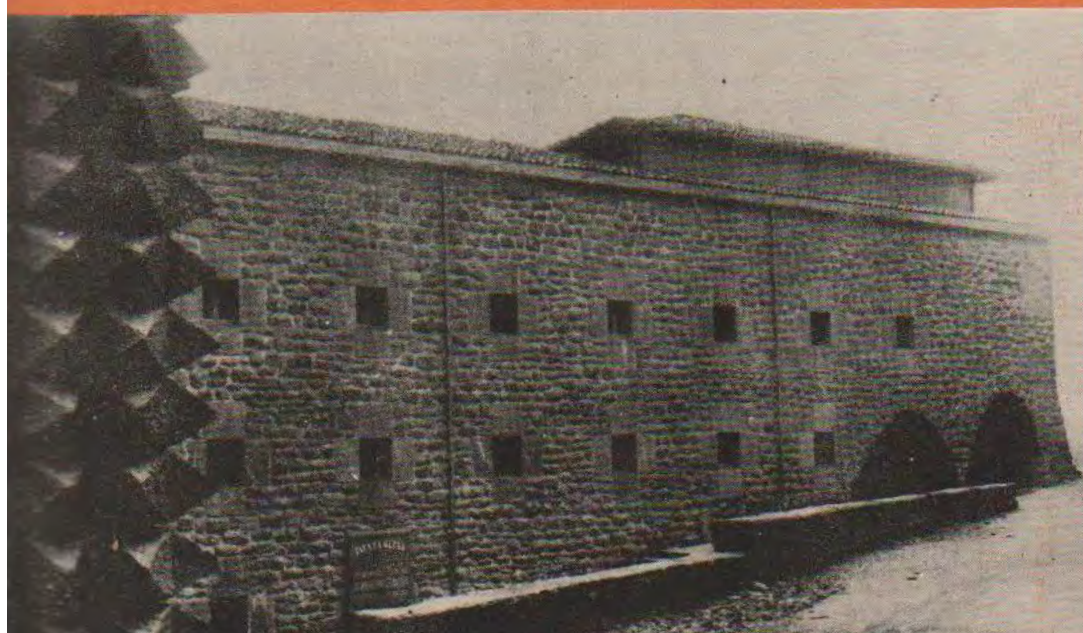
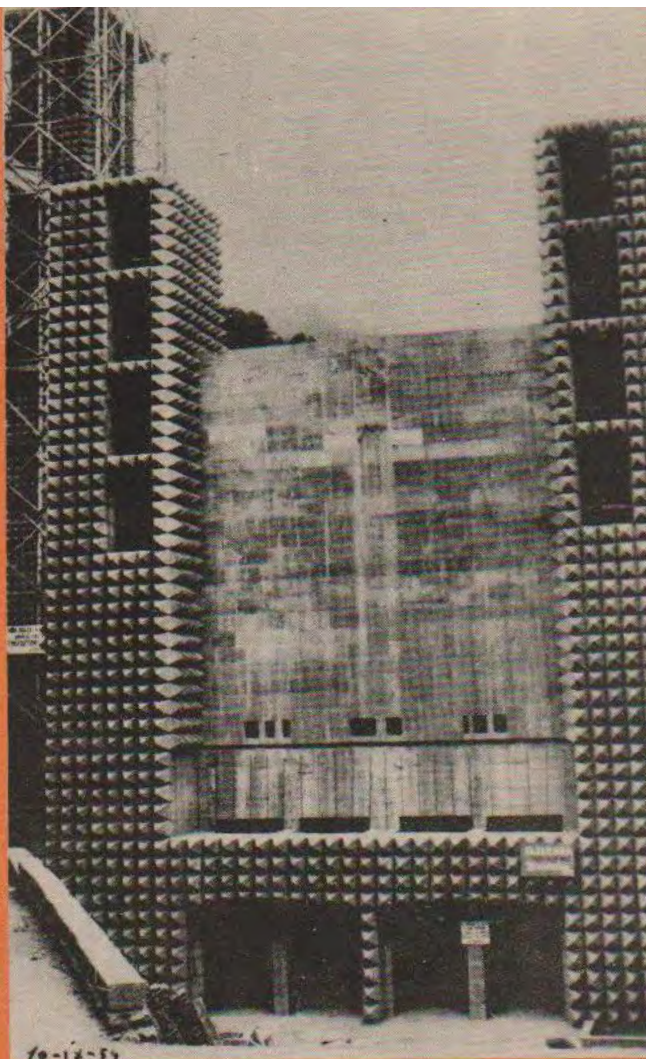
Los pórticos o porches del templo, muy inspirados, es de lo más gracioso de toda la arquitectura. Las columnas y arcos, de mampostería, se alargan hacia el interior en el techo, dándole una traza muy ambiental y una solución muy artística.

ARANZAZU

PUBLICACION MARIANA
DEL SANTUARIO DE ARANZAZU
OÑATE (Guipúzcoa)

1954 (XXXIV n. 355) Fasc. 10

Las dos fachadas con que se encuentra el visitante en Aránzazu, la de la basílica y la del convento. Al pie de aquella, los dinteles de las puertas de entrada. Arriba, el amplio espacio destinado a estatuaría u ornamentación complementaria de la arquitectura. De las ponderaciones que han suscitado ambas portadas, puede juzgar un poco el lector.



Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), n. 355. Fasc. 10, Octubre 1954. Portada. [En la fotografía de la fachada vacía aparece manuscrita la fecha 10-IX-54].

UNA RESOLUCION HISTORICA

La Comisión Pontificia Central de Arte Sacro de Italia dictaminó el 6 de junio de 1955 acerca de la ornamentación de la nueva Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu.

Si bien la prensa periódica ha divulgado ya anchamente el fallo, ARANZAZU no puede menos de recogerlo para su constancia y para la de los antecedentes históricos y del acatamiento reverente.

Antecedentes históricos

Los antecedentes históricos, dignos de tenerse en cuenta, y el texto del fallo los tomamos del Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián, 1 de julio de 1955, pp. 344 y 347.

"Con el fin de que nuestros lectores tengan conocimiento del proceso seguido en el asunto referente a la ornamentación de la nueva Basílica de Ntra. Sra. de Aránzazu, del que la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro ha dado su fallo definitivo, nos interesa consignar que los proyectos de pinturas, esculturas y vidrieras para la mencionada Basílica, presentados por los Rvdos. PP. Franciscanos al Sr. Obispo para su aprobación, fueron entregados por su Excia. a la Comisión Diocesana de Arte Sacro, con el encargo de que dictaminara acerca de la congruencia de su realización; dicha Comisión, hecho un estudio minucioso de los mencionados proyectos, e incluso girada una visita a la Basílica en construcción, dió su dictamen al Rvdo. Prelado, quien, por tratarse de un asunto tan delicado y desear proceder con las máximas garantías de seguridad en su apreciación, decidió que lo resolviera la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro. A tal efecto se remitieron a dicha Entidad el dictamen de la Comisión Diocesana de Arte y cuanta documentación gráfica y literaria fué facilitada por los autores de los proyectos. La Pontificia Comisión ha dado su fallo del que transcribimos el texto original y su traducción".

PONTIFICIA COMISION CENTRAL
PARA EL ARTE SAGRADO EN ITALIA

EL PRESIDENTE

Prot. n. 34794 / E.

El texto

Roma, 6 junio 1955
Piazza della Cancelleria, 1
Apostolica
Palazzo della Cancelleria

Excelencia Reverendísima:

Esta Pontificia Comisión ha examinado ponderadamente el proyecto de la nueva Basílica de Aránzazu, habiendo interrogado al efecto a artistas y estudiosos particularmente competentes en liturgia, arquitectura y artes decorativas.

Esta Pontificia Comisión, que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directivas de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados.

No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene

cuenta alguna de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado.

Aprovecho muy gustoso la ocasión para presentar a V. E. Rvdma. devotos y respetuosos saludos.

(firmado) † GIOVANNI COSTANTINI
Arzobispo titular de Colosse

A Su Excelencia Rvma.
Mons. JAIME FONT ANDREU
Obispo de
(España) SAN SEBASTIAN

Acatamiento

La misma buena voluntad de acierto que movió a los superiores de la Seráfica Provincia de Cantabria a construir, en honor de Nuestra Señora de Aránzazu, previo concurso nacional de arquitectos, una Basílica más digna de Guipúzcoa y del rango histórico de devoción y cultura que aun otras regiones reconocen en el Santuario de Aránzazu, los llevó, más tarde, a buscar la colaboración de destacados artistas para llevar a cabo la ornamentación de la Basílica.

A los proyectos, presentados con este fin se refiere la declaración del Boletín Oficial. Sobre ellos recae la decisión de la Comisión Pontificia Central.

Mas la buena voluntad de acierto perdura inalterable en los superiores franciscano-cántabros. La reconoce el Boletín Oficial. No la toca la decisión de la Comisión Pontificia Central. Se la llama, eso sí, a nueva espera, sin quitársele, con todo, anhelar que amanezca pronto el día, en el cual los nuevos proyectos, en conjunción radiantemente armoniosa de arte y de piedad, puedan "unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado a la fe católica en los siglos pasados", según bella aspiración de S. S. Pio XII.

Serena por la mira que regula los impulsos, esta actitud queda retratada y ratificada por el acuerdo del Definitorio y Capítulo de la Seráfica Provincia de Cantabria, tomado en sesión solemne de agosto de este año y que, a la letra, dice así:

"El M. R. Definitorio acata con plena sumisión la decisión emanada de la Comisión Pontificia de Arte Sacro de Italia sobre los bocetos de escultura y pintura relacionados con la Basílica de Aránzazu; y más en general, acepta incondicionalmente todas las normas y sugerencias pontificias sobre el arte sacro y manifiesta su inexorable decisión de velar porque se ajuste el arte en el Santuario no sólo a la letra sino también al espíritu de dichas normas".



6-7-55 ARANZAZU AL HABLA. - I

ENCUENTRO CON EL GUARDIÁN

Por José de Arteche

A CABADA de terminar la "Benedicta", esa ternísima y al propio tiempo varonil solemnidad sabatina, en la que los franciscanos de Aranzazu vierten toda la hondura de su fervor mariano. Al crepúsculo gris salimos por la carretera a dar un paseo. Chispeaban unas gotas, últimas reliquias de una tormentosa veraniega. Las lejanías se recortaban nitidamente en el fosco horizonte.

Don Hilpolito Bolumburu, el caballero oñatiarra enamorado de Aranzazu, nos iba explicando —a Otomendi, a Aguirre y a mí— el desmonte en peña viva que a fuerza de dinamita abrirá la anchurosa expianada de acceso al nuevo santuario. Don Hilpolito demostraba en sus explicaciones un conocimiento pasmoso de todo aquel paraje. Por un corte, el erizado campanil, recto y alroso, se elevaba para proyectar en lo alto su inmensa cruz de anchurosísimos brazos. El silencio se oía, y nos detuvimos largamente a saborearlo en la cuneta de la carretera, al borde del precipicio.

A los hombres que vivimos en la ciudad, en medio del ruido, nos despierta el silencio, y el gran silencio de Aranzazu me despertó a buena hora. La niebla estaba pegada en las laderas. Del barranco descendía el concierto matutino de los pájaros, entreverado de blando sonar de esquillas. En la Casa de Ejercicios alguien se estaba ensayando en un piano. Unos chicos llegaban a misa pedalando fatigosamente, y unos pastores, oliendo a suero, descendían despaciosos la anchurosa rampa de la nueva basilica.

Las misas se sucedían en la cripta sin interrupción. La imagen de la Virgen de Aranzazu refulgia en su camarín prendiendo la mirada fervorosa de los fieles, una mirada llena de súplicas. Algunos Padres atendían a los penitentes. Confesiones breves todas ellas, únicamente inspiradas, sin duda, por el anhelo de algún escrúpulo repentino despertado por la pura intensidad espiritual que aquel lugar trasciende. Al fondo de la cripta, dos franciscanos cantaban a dúo, la voz varonil, unas enternecedoras melodías.

Un hombre que tenía un pequeño niño en brazos, lo abandonó en el banco para ir a comulgar. El niño, al verse solo, comenzó a llorar con desconsuelo, y el hombre —su padre seguramente— tuvo que apresurar su vuelta. El niño, cuyos gritos llenaban toda la cripta, únicamente se calló cuando su padre, después de comulgar, volvió a tomarlo en brazos. Impresionaba ver a aquel hombre meciendo a su hijito, estrechándolo en sus brazos, y sumido al propio tiempo en una intensa acción de gracias.

Cuando sali afuera, la anchurosa rampa de acceso al santuario y el último tramo de la carretera estaban ya invadidos de gente. Penetré en la inmensa nave, a cuyo fondo un sencillo altar manifestaba bien a las claras que estaba preparado con

vistas a alguna inminente aglomeración. En su misma desnudez, ausente de motivos ornamentales, aquella elevada nave sobrecogía. El efecto se acrecentaba al contemplar la iglesia desde el coro, en donde los trabajos se encuentran muy adelantados.

El Padre guardián del Santuario de Aranzazu, el breviario en la mano, estaba en la carretera de conversación con el alcalde de Azpeitia y diputado provincial, don Ignacio Echeverría.

—Pero, hombre...

—¡Cuánto me alegro de verle por aquí! —me disparó al verme el Padre guardián—. Tengo que confesarme con usted.

—Conmigo, ¿usted?

—Sí, sí; espérense, por favor, un poquito. Estoy aguardando una peregrinación; precisamente la de su pueblo. Dentro de unos momentos llega. Entretanto, venga conmigo.

Me llevó consigo a la portería del convento.

—¿Qué necesita usted? ¿Papel? Fray Vicente... A ver, ¿papel para este hombre! ¿Quiere también una máquina? Un momento, solo un momento. En seguida vuelvo.

Trascendencia del exterior el ronroneo del motor de los autocares, el estampido de los cohetes, el grave volteo de las campanas.

El Padre Aranguren, el guardián de Aranzazu, volvió de allí a unos minutos. Sentado enfrente de mí, la expresión optimista de sus ojos, agazapados sonrientemente detrás de las resistentes gafas, descubría al hombre tranquilo con muchas horas de vuelo. De su poderosa humanidad emanaba una impresión de fortaleza imperturbable.

—¿Por dónde echamos a andar Padre?...

La ornamentación de la Basílica de Aránzazu

Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado

No puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio

Hace unos días dábamos cuenta del fallo que la Pontificia Comisión de Arte Sagrado había emitido sobre la ornamentación de la Basílica de Aránzazu. Hoy damos a conocer el texto íntegro del fallo, que publicamos a continuación:

PONTIFICIA COMISIÓN CENTRAL PARA EL ARTE SAGRADO EN ITALIA

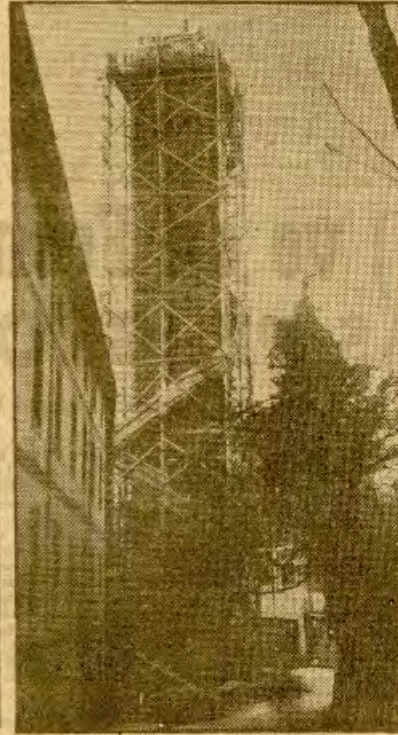
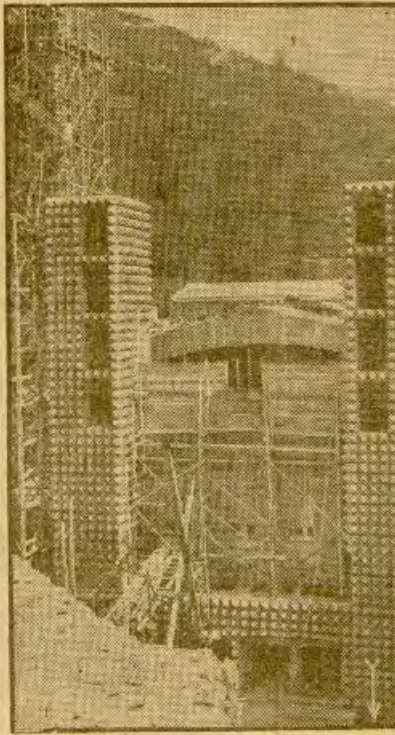
El Presidente

PROYECTOS DE ESCULTURAS Y PINTURAS PARA EL SANTUARIO DE ARÁNZAZU

El propósito de los artistas de "conjuguar estrechamente los elementos que conforman el espacio religioso: arquitectura, pintura y escultura" es verdaderamente digno de alabanza. También el tema iconográfico de la crisis de la iglesia y de la fachada es lógico y merece ser aprobado.

Pero se deben hacer muchas reservas sobre los modelos propuestos.

La iglesia debe aparecer ignota, nunca asimilable a un edificio profano. Tal es la admonición de la Instrucción sobre el Arte Sagrado emanada del Santo Oficio el 30 de junio de 1932. La iglesia en cuestión, a primera vista, puede parecer una fortaleza más que una iglesia. La



Das vistas de las obras de la nueva basílica de Aránzazu, sobre cuya ornamentación ha fallado la Pontificia Comisión de Arte Sagrado

construcción en puntas de diamante no tiene una razón de ser ni funcional ni decorativa en una iglesia. Faltan también la cruz en lo más alto. La escultura es llevada hacia "las formas elementales": pero la escul-

los sagrados ritos, de manera que también al pueda unir su voz al admirable cántico de gloria que los genios han cantado a la fe católica en los pasados

tiana, y ofenden lamentablemente al genuino sentimiento religioso: las tales se deben mantener absolutamente alejadas y excluidas de las iglesias, como

construcción en puntas de diamante no tiene una razón de ser ni funcional ni decorativa en una iglesia. Faltan también la cruz en lo más alto. La escultura es llevada hacia "las formas elementales": pero la escultura debe ser clara, funcional; esto es, debe expresar el pensamiento con formas correctas. Eso lo requiere también la dignidad de los temas. El Santo Padre Pío XII, en la Encíclica sobre la Liturgia, recomienda la modernidad, pero condena las aberraciones. (1).

El capricho de la invención, el abuso de esquemas extraídos de las más académicas teorías cubistas y surrealistas, el fingido barbarismo, la voluntad de chocar y desconcertar, no logran más que un ejercicio mecánico, una composición esteriotipada, sin valor y sin vida, una idea asfixiante del espacio, un movimiento sin ritmo, una transología disonante y fastidiosa. Las varias composiciones no presentan un orden, una coherencia formal y funcional, se siguen unas a otras y se sobrepone en actitudes empujadas, cuya única expresión es la insistencia poco menos que violenta de algo grotesco, entre espectáculo y macabro, que mal se compaginan con la gracia de María Santísima.

Esta retórica modernista, imbuída de falso medievalismo, no responde en modo alguno a la insuperable necesidad de relatar cosas sagradas con sencillez y que hablen por sí mismas a los peregrinos, devotos, los cuales quedarían más turbados que esclarecidos, más distraídos que recogidos en la pura contemplación.

Estos muros de prisión y de fortaleza, esos claustros de contra-antigua, estas intenciones de deformaciones no son, en último

termino, sino estériles esfuerzos subconscientes para evocar una absoluta carencia de auténtica fantasía y de operante fe.

Teniendo presentes estos principios, la fachada de la iglesia y las dignificaciones plásticas o pictóricas no pueden ser aprobadas.

Especialmente la visión frontal del Ábside es confusa, algo que pugna con la iconografía cristiana, y carente de aquel sereno sentido decorativo que debe embellecer la iglesia. La esquemática de los Santos carece absolutamente de decoro.

Las pinturas de la parroquia del Rosario (2), aun resistentes de un estilo sumario y un poco sacro, especialmente en el cuadro central, pueden admitirse.

En la Asunción de la parroquia de Abarilla (3), ciertas figuras y, especialmente, el hombre con el buey, son demasiado sumarias.

Esta Pontificia Comisión aprueba todas las sanas formas de la modernidad del Arte Sagrado, pero no puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio.

(1) "No se deben despreciar y repudiar géneros y sistemáticamente las formas e imágenes recientes, más adaptadas a los nuevos materiales con los que hoy se confectúan; pero evitando con sabio equilibrio el excesivo realismo y el exagerado simbolismo por otro parte, y habida cuenta de las exigencias de la comunidad cristiana, más bien que del juicio y del gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar lugar también al arte moderno si con la debida reverencia y el debido honor se pone al servicio de los sagrados edificios y de

PONTIFICIA COMISIÓN CENTRAL PARA EL ARTE SAGRADO EN ITALIA

El Presidente

Prot. n. 34794/E.

Excelencia Reverendísima:

Esta Pontificia Comisión ha examinado ponderadamente el proyecto de la nueva Basílica de Aránzazu, habiendo interrogado al efecto a artistas y estudiosos particularmente competentes en liturgia, arquitectura y artes decorativas.

Esta Pontificia Comisión, que cuida del decoro del Arte Sagrado según las directivas de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados.

No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado.

Aprovecho muy gustoso la ocasión para presentar a V. E. Revma. devotos y respetuosos saludos.

(firmado) + GIOVANNI CONSTANTINI
Arzobispo titular de Colosse.

A Su Excelencia Revma.
Mons. JAIME FONT ANDREU,
Obispo de SAN SEBASTIAN (España).

Roma, 6 junio, 1955.
Palazzo della Cancelleria Apostolica.
Piazza della Cancelleria, 1.

siglos. No podemos menos, sin embargo, por Nuestro deber de conciencia, "e deplorar y reprobar las imágenes y formas introducidas recientemente por algunos, que parecen ser depravaciones y deformaciones del verdadero arte, y que a veces repugnan abiertamente al decoro, a la modestia y a la piedad cris-

"en general, cuanto no se halle en armonía con la santidad del lugar".

(Pío XII.—Encíclica "Mediator Dei".—20 nov. 1947.)

(2) Se hace referencia a otras obras pictóricas de los mismos artistas que acompañan a la Memoria. (N. de la D.)

"La ornamentación de la Basílica de Aránzazu. Fallo de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado. No puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio", El Diario Vasco, n. 3692, Donostia-San Sebastián, 6 de julio de 1955. Archivo Museo Oteiza FH 3810.

La Santa Sede rechaza el proyecto de esculturas y pinturas para el santuario de Aránzazu

La Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado ha dirigido al excelentísimo señor Obispo de San Sebastián, doctor Font Andreu, la exposición y carta que transcribimos a continuación:

El propósito de los artistas de "conjugar estrechamente los elementos que forman el espacio religioso: arquitectura, pintura y escultura", es verdaderamente digno de alabanza. También el tema iconográfico de la cripta, de la iglesia y de la fachada es lógico y merece ser aprobado.

Pero se deben hacer muchas reservas sobre los modelos propuestos.

La iglesia debe aparecer iglesia, nunca asimilable a un edificio profano. Tal es la admonición de la Instrucción sobre el Arte Sagrado emanada del Santo Oficio el 30 de junio de 1952. La iglesia en cuestión, a primera vista, puede parecer una fortaleza más que una iglesia. La construcción en puntas de diamante no tiene una razón de ser, ni funcional, ni decorativa en una iglesia. Falta también la cruz en lo más alto. La escultura es llevada hacia "las formas elementales"; pero la escultura debe ser clara, funcional, esto es, debe expresar el pensamiento con formas correctas. Eso lo requiere también la dignidad de los temas. El Padre Santo Pío XII, en la encíclica sobre la liturgia, recomienda la modernidad, pero condena las aberraciones (1).

El capricho en la invención, el abuso de esquemas extraídos de las más académicas teorías cubistas y surrealistas, el fingido barbarismo, la voluntad de chocar y desconcertar, no logran más que un ejercicio mecánico, una composición estereotipada, sin valor y sin vida, una idea asfixiante del espacio, un movimiento sin ritmo, una fraseología discontinua y fastidiosa. Las varias composiciones no presuponen un orden, una coherencia formal y funcional: se siguen unas a otras y se sobreponen en actitudes amaneradas, cuya única expresión es la insistencia, poco menos que violenta, de algo grotesco, entre espectral y macabra, que mal se compagina con la gracia de María Santísima.

Esta teórica modernista, imbuida de falso medievo, no responde en modo alguno a la insuperable necesidad de relatar cosas sagradas con sencillez y que hablen por sí mismas a los peregrinos devotos, los cuales quedarían más turbados

(1) "No se deben despreciar y repudiar genérica y sistemáticamente las formas e imágenes recientes, más adaptadas a los nuevos materiales con los cuales hoy se confeccionan; pero evitando con sano equilibrio el excesivo realismo y el exagerado simbolismo por otra parte, y habida cuenta de las exigencias de la comunidad cristiana más bien que del juicio y del gusto personal de los artistas, es absolutamente necesario dar libre campo también al arte moderno, si con la debida reverencia y el debido honor se pone al servicio de los sagrados edificios y de los sagrados ritos; de manera que también él pueda unir su voz al admirable canto de gloria que los genios han cantado a la fe católica en los pasados siglos. No podemos, sin embargo, por nuestro deber de conciencia, de deplorar y reprobar las imágenes y formas introducidas recientemente por algunos, que parecen ser depravaciones y deformaciones del verdadero arte, y que a veces repugnan abiertamente al decoro, a la modestia y a la piedad cristiana y ofenden lamentablemente el genuino sentimiento religioso; las tales se deben mantener absolutamente alejadas y excluidas de las iglesias, como, en general, cuanto no se halle en armonía con la santidad del lugar." (Pío X. Encíclica "Mediator Dei", 20 nov. 1917.)

que persuadidos, más distraídos que recogidos en la pura contemplación.

Estos muros de prisión y de fortaleza, esos clavos de cofre antiguo, esas intencionadas deformaciones no son, en último término, sino estériles esfuerzos seudo intelectuales para encubrir una absoluta carencia de auténtica fantasía y de operante fe.

Teniendo presente estos principios, la fachada de la iglesia y las figuraciones plásticas o pictóricas no pueden ser aprobadas.

Especialmente la visión frontal del ábside es confusa, algo que pugna con la iconografía cristiana y carente de aquel sereno sentido decorativo que debe embellecer la iglesia. La esquematización de los santos carece absolutamente de decoro.

Las pinturas de la parroquia del Rosario (2), aun resintiéndose de un estilo sumario y un poco farragoso, especialmente en el cuadro central, pueden admitirse.

En la Asunción de la parroquia de Abarilla (2) ciertas figuras, y especialmente el hombre con el buey, son demasiado sumarias.

Esta Pontificia Comisión aprecia todas las sanas formas de la modernidad del arte sagrado, pero no puede avalar ciertas formas extravagantes, que se hallan en absoluto contraste con la instrucción del Santo Oficio.

Carta de la Pontificia Comisión Central de Arte Sagrado al señor Obispo de San Sebastián

Excelencia reverendísima:

Esta Pontificia Comisión ha examinado ponderadamente el proyecto de la nueva basilica de Aránzazu, habiendo interrogado al efecto a artistas y estudiosos particularmente competentes en liturgia, arquitectura y artes decorativas.

Esta Pontificia Comisión, que cuida del decoro del arte sagrado según las directivas de la Santa Sede, tiene el dolor de no poder aprobar los proyectos presentados.

No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los preceptos de la santa Iglesia en materia de arte sagrado.

Aprovecho muy gustoso la ocasión para presentar a vuestra Excelencia Rvma. devotos y respetuosos saludos.

(Firmado) Giovanni Costantini, Arzobispo titular de Colosse Roma, 6 de junio de 1955.

A su excelencia reverendísima monseñor Jaime Font Andreu, Obispo de San Sebastián (España).

(2) Se hace referencia a otras obras pictóricas de los mismos artistas que acompañaban a la Memoria (N. de la D.) Del "Boletín Oficial del Obispado de San Sebastián", 1 de julio de 1955 página 348.)

SANTO TOMAS, RENOVADOR DEL PENSAMIENTO MEDIEVAL

Por el reverendo padre Alberto Bonet

PRECIO: 15 PESETAS

EDICIONES ACCION CATOLICA

YA 22 de julio de 1955

Las obras de arte sacro no deben ser encargadas a artistas carentes de fe

**Hacen monstruosa o ridícula la figura de cosas
y personas sagradas**

**El nuncio exhorta al cumplimiento ordenado sobre
el arte sagrado por la Congregación del Santo Oficio**

El nuncio de Su Santidad, monseñor Antoniutti, ha dirigido a los excelentísimos y reverendísimos señores ordinarios diocesanos de España la siguiente carta:

Madrid, 22 de julio de 1955.

Excelencia reverendísima:

Son de todos conocidas las aberraciones en materia de arte sacro que han hallado complaciente hospitalidad en exposiciones privadas y públicas, y que mientras hacen monstruosa o ridícula la figura de cosas y personas sagradas, han tenido, no obstante, en algunos casos, acceso incluso a los templos, profanando la casa de Dios.

La difusión de las aludidas deformaciones demuestra suficientemente cuán oportuna y puntual ha sido la conocida instrucción sobre el arte sagrado, dada por la Suprema Sagrada Congregación del Santo Oficio, con fecha 30 de junio de 1952.

Lo comprueban las recientes medidas tomadas por la Santa Sede para impedir profanaciones de esta índole en el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, en Guipúzcoa.

Si bien es consolador comprobar la dócil correspondencia de los buenos tanto a esta como a otras intervenciones de la Santa Sede en materia tan grave, hay, sin embargo, que deplorar todavía que ella no ha sido acogida con igual eficaz acatamiento, sea por parte de algunos artistas, sea de algunas personas o entidades, a las cuales corresponde autorizar la ejecución de obras de arte destinadas a lugares de culto.

Cumpliendo el venerado encargo de la susodicha Suprema Sagrada Congregación, recuerdo a vuestra excelencia reverendísima la necesidad urgente de ilustrar convenientemente al clero, especialmente en el seminario, a los

artistas y al pueblo católico de esa diócesis, sobre las graves razones que han movido a la Santa Sede a reiterar sus advertencias y directrices tan importantes para la tutela de la fe y de la piedad cristiana, advertencias y directrices que, por otra parte, no cierran del todo el camino a las serias manifestaciones de un verdadero arte sacro moderno.

En particular, las organizaciones diocesanas (comisiones de arte sacro, que debieran ser constituidas donde todavía no existan, incluso llevando a las mismas expertos de otros lugares), capacitadas para la fiel ejecución de las antedichas normas en las diversas diócesis, tendrán a bien cuidar que los encargos de obras de arte sacro jamás sean confiadas a artistas que, carentes de fe o faltos de buena voluntad para la observancia de las directrices de la Iglesia, no ofrezcan suficiente garantía en este terreno.

De modo especial, vuestra excelencia no omita la vigilancia, en cuanto sea posible, de la organización de eventuales exposiciones de arte sagrado que puedan tener lugar en esa diócesis, procurando no se participe en modo alguno en las mismas si no las encontrare conformes al espíritu de la mencionada instrucción.

Mucho habré de agradecerle tenga la bondad de darme amplia y precisa información del programa que haya trazado vuestra excelencia al exacto cumplimiento de las normas contenidas en la instrucción del Santo Oficio y de los resultados hasta ahora conseguidos.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme sinceramente de vuestra excelencia reverendísima, a. s. s. Fdo.: Hildebrando Antoniutti, N. A.

ECCLESIA

ORGANO DE LA DIRECCION CENTRAL DE LA ACCION CATOLICA ESPAÑOLA

Redacción: Cuesta de
Santo Domingo, 5. Telé-
fono 322300
Administración: Alfon-
so XI, núm. 4. T. 221090
MADRID

TARIFA DE SUSCRIPCION

Año 125,00 pts.
Semestre . . . 65,00 "
Número suelto: 3,00 pts.



N.º 732

MADRID, 1955 — AÑO XV
SABADO 23 DE JULIO

SUMARIO

- Fingido barbarismo.—La clasificación moral de las películas.—Esta especie biológica (editoriales), página 3.
- Carta colectiva del Episcopado belga sobre materia escolar, página 5.
- Salutación del Papa al primer ministro de la India, página 6.
- Voz de nuestros Prelados, página 7.
- Una historia por rehacer y una valoración por precisar, por Baldomero Jiménez Duque, página 8.
- Lo que fué el Congreso del Apostolado de la Palabra de Valencia, página 9.
- Pregón del Domund 1955, página 10.
- Otro año de servicios al clero rural de España, página 11.
- Misa parroquial litúrgica, por Casimiro Sánchez Aliseda, página 13.
- Ante el XXXVI Congreso Eucarístico Internacional, por Mauro Rubio Repullés, página 15.
- Valencia celebra el V centenario de San Vicente Ferrer, página 16.
- Acción Católica, página 17.
- Crónica vaticana, página 20.
- Vida católica nacional. Información católica mundial. Crítica de espectáculos. Reportajes gráficos, etc., etc.

PORTADA

Bruselas: Más de trescientas mil personas tomaron parte en una demostración católica organizada por el Comité Central Cristiano como protesta por la promulgación de la ley Collard, que priva a las escuelas católicas de los subsidios estatales

EDITORIALES

Fingido barbarismo

ES innegable que lo que hace aproximadamente medio siglo pareció brote esporádico de una tendencia artística, entonces como ahora incomprendible para el común de las gentes, está llegando a lo insospechado. Porque precisamente lo raro y anormal es ya asistir a una exposición, galería o estudio de obras pictóricas y escultóricas, sobre todo, donde lo inteligible o lo llanamente representativo se ofrezca sin necesidad de más explicaciones al sencillo espectador. Ello indica que ha habido un viraje en redondo en la concepción artística, si bien, a Dios gracias, sólo de parte de los "técnicos".

Sin entrar en terreno que suscitaría un sin fin de inacabables polémicas, queremos referirnos—una vez más—al hecho concreto del arte aplicado a lo religioso. La exposición de motivos de la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro, que concluye rechazando el proyecto de esculturas y pinturas del santuario guipuzcoano de Aránzazu, invita a seria reflexión. Es una admonición severa en la que no se elude la calificación aunque resulte fuerte, si bien salvando tanto la buena intención de los proyectistas como su nombre. Precisamente esto nos permite ocuparnos del tema. Porque no se trata—ni muchísimo menos—de enfrentar censuras canónicas con personas y obras concretas, sino de destacar el síntoma y el fenómeno, casi generalizado, de un indudable peligro para el verdadero arte litúrgico y para la piedad cristiana.

En este concreto campo es indudable que el arte puede y debe mantener, fomentar y reforzar el sentimiento religioso y contribuir a la mayestática interpretación y simbolismo de la liturgia y el culto. Lo que ciertamente no se conseguirá ni con un arte "metafísico", cuya expresión e inteligencia está reservada a unos cuantos especialistas o superdotados, ni con un amaneramiento dulzarrón o delicuescente. Pero sí con una concepción sencilla, humanamente expresiva, al alcance de cualquier persona normal y medianamente dotada. Pues así como sería descabellado pretender que el común de los fieles estuviera preparado para que se le sirvieran los más altos conceptos teológicos de la fe por caminos de metafísica o de filosofía primera, exactamente acaecería—y acaece de hecho—cuando se le brindan para auxilio de la inteligencia y de la voluntad imágenes sagradas que a los ojos sencillos parecen "algo grotesco, entre espectral y macabro", y que exigiría una sacudida violentísima para asociar lo que los sentidos perciben con la gracia de Jesús o de María Santísima.

Lo paradójico del caso está precisamente en que ese barbarismo o afectado medievalismo no puede menos de ser fingido, porque los mismos pinceles, buriles y gubias que así se expresan están pregonando que el autor rehuye de intento formas más sencillas que le brotarían sin dificultad ni fatiga. Pero esto mismo es quizá lo que hace más peligrosa la corriente denunciada, por cuanto se colige que no es falta irremediable de capacidad o destreza, sino propósito estudiado de traer a estas aguas al mismo arte religioso.

Cierto que todavía en nuestra Patria no se ha llegado a las aberraciones que la misma Pontificia Comisión denunció en otros lugares, pero la admonición que nos ocupa es harto significativa.

Bueno será no echarla en olvido y que clero y fieles tratemos por todos

los medios de evitar que en la iconografía cristiana proliferen la falta de un sentido decorativo, modestia y piedad cristianas ineludibles para que nuestras iglesias sigan pareciendo iglesias. Sin perjuicio—como dice el Papa—de no "despreciar y repudiar genérica y sistemáticamente las formas e imágenes recientes...", pero evitando con sano equilibrio el excesivo realismo y el exagerado simbolismo y habida cuenta de las exigencias de la comunidad cristiana más bien que del juicio y del gusto personal de los artistas".

Medidas adoptadas para impedir la profanación en el santuario de Nuestra Señora de Aránzazu

El Nuncio de Su Santidad en España, monseñor Antoniutti, ha dirigido con fecha 22 de julio, la siguiente comunicación a los obispos españoles:

"Excelencia reverendísima:

Son de todos conocidas las aberraciones en materia de Arte Sacro que han hallado complaciente hospitalidad en exposiciones privadas y públicas y que, mientras hacen monstruosa o ridícula la figura de cosas y personas sagradas, han tenido no obstante, en algunos casos, acceso incluso a los templos, profanando la Casa de Dios.

La difusión de las aludidas deformaciones demuestra suficientemente cuán oportuna y puntual ha sido la conocida Instrucción sobre el Arte Sagrado, dada por la Suprema Sagrada Congregación del Santo Oficio, con fecha 30 de junio de 1952.

Lo comprueban las recientes medidas tomadas por la Santa Sede, para impedir profanaciones de esta índole en el Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu en Guipúzcoa.

Si bien es consolador comprobar la dócil correspondencia de los buenos tanto en ésta como en otras intervenciones de la Santa Sede, en materia tan grave, hay sin embargo que deplorar todavía que ella no ha sido acogida con igual eficaz acatamiento, sea por parte de algunos artistas, sea de algunas personas o Entidades, a las cuales corresponde autorizar la ejecución de obras de arte destinadas a lugares de culto.

Cumpliendo el venerado encargo de la susodicha Suprema Congregación, recuerdo a vuestra excelencia reverendísima, la

necesidad urgente de ilustrar convenientemente al Clero, especialmente en el Seminario, a los artistas y al pueblo católico de esa Diócesis, sobre las graves razones que han movido a la Santa Sede a reiterar sus advertencias y directrices tan importantes para tutela de la fe y de la piedad cristiana; advertencias y directrices que, por otra parte, no cierran del todo el camino a las serias manifestaciones de un verdadero arte sacro moderno.

En particular, las organizaciones diocesanas (Comisiones de Arte Sacro, que debieran ser constituidas donde todavía no existan incluso llevando a las mismas expertos de otros lugares) capacitadas para la fiel ejecución de las antedichas normas, en las diversas diócesis tendrán a bien cuidar que los encargos de obras de arte sacro jamás sean confiadas a artistas que, carentes de fe o faltos de buena voluntad para la observancia de las directrices de la Iglesia, no ofrezcan suficientes garantías en este terreno.

De modo especial, V. E. no omita la vigilancia, en cuanto sea posible, de la organización de eventuales exposiciones de Arte Sagrado que puedan tener lugar en esa Diócesis, procurando no se participe en modo alguno en las mismas, si no las encontrase conformes al espíritu de la mencionada Instrucción.

Mucho habré de agradecerle tenga la bondad de darme amplia y precisa información del programa que haya trazado V. E. respecto al exacto cumplimiento de las normas contenidas en la Instrucción del Santo Oficio y de los resultados hasta ahora conseguidos.

Aprovecho esta ocasión para ofrecerme sinceramente de vuestra excelencia reverendísima a. s. s., Hildebrando ANTONIUTTI. N. A."

A B C. N.º 16.230. MIÉRCOLES 31 DE AGOSTO DE 1955. EDICIÓN DE ANDALUCÍA. PÁGINA 13

BENDICION DE LA NUEVA BASILICA DE ARANZAZU EN GUIPUZCOA

HACEN FALTA EN ESPAÑA TÉCNICOS ATO MICOS

La estancia en Galicia de los ministros de Marina, Obras Públicas e Información y Turismo

GUIPUZCOA

Nueva basilica de Aránzazu

San Sebastián 30. Esta mañana se ha celebrado la bendición y apertura al culto de la iglesia de la nueva Basílica de Aránzazu, cuya consagración litúrgica se efectuará en el próximo mes de septiembre, con ocasión de la festividad de la Patrona de Guipúzcoa, Santísima Virgen de Aránzazu. A la ceremonia de hoy, que revistió la mayor solemnidad y brillantez, la concurrencia de fieles ha sido extraordinaria, oficiando el obispo titular de Caltadria y vicario apostólico de Elbeni (Bolivia), monseñor Anagasti. Asistió también la comunidad del Santuario. La parte musical estuvo a cargo de la Escolanía de Aránzazu. Por la tarde será trasladada la imagen de la Virgen desde la antigua Basílica a la nueva, y se cantará una Salve. El sermón de apertura del Año Jubilar estará a cargo del doctor Lecuona, superior del Santuario Nacional Copacabana (Bolivia).—CIFRA.

El fallo de Roma sobre la basílica de Aránzazu

Por LUIS EZCURDIA

Diario Vasco

ROMA ha dictado su fallo sobre el pleito, llamémosle así, relativo a la decoración artística de la nueva basílica de Aránzazu. Conocedores de él desde hace ya días, estábamos a la espera de que se diera determinada circunstancia. Pero, publicada ya la noticia y revezados algunos pormenores del documento, no vemos ya inconveniente en ocuparnos del mismo.

La Pontificia Comisión Central para el Arte Sagrado en Italia, asesorada por artistas y estudiosos particularmente competentes en liturgia, arquitectura y artes decorativas, se ha visto en el trance de no poder aprobar los proyectos presentados. No se discuten las buenas intenciones de los proyectistas, pero se concluye que han sufrido extravío por la corriente modernista, que no tiene cuenta alguna de los preceptos de la Santa Iglesia en materia de Arte Sagrado.

Alaba la Comisión el propósito de los artistas de conjugar armónicamente los elementos que forman el conjunto de la obra, o sea, la arquitectura, la pintura y la escultura, pero ello no obsta para que a los modelos propuestos oponga serios reparos.

A la vista de la admonición de la Instrucción sobre el Arte Sagrado emanada del Santo Oficio (la iglesia debe parecer iglesia, nunca asimilable a un edificio profano), la de Aránzazu —se dice— puede parecer, a primera vista, una fortaleza más que una iglesia. Incluso se ponen reparos a la oportunidad de la construcción en puntas de diamante, que no tienen una razón de ser ni funcional ni decorativa en una iglesia. Por otra parte, se echa de menos la cruz en lo alto de la basílica.

La parte decorativa de la iglesia merece grandes reservas, fundamentadas en la Encíclica de Pío XII sobre la liturgia ("Mediator Dei", 20 noviembre 1947), que recomienda la modernidad, pero condena las aberraciones.

Se detiene la Comisión en el examen de los bocetos decorativos presentados, diciendo que el capricho de la invención, el abuso de esquemas extraídos de las más académicas teorías cubistas y surrealistas, el fingido barbarismo, la voluntad de chocar y desconcertar, no logran más que un ejercicio mecánico, una composición estereotipada, sin valor y sin vida, una idea asfixiante del espacio, un movimiento sin ritmo, una fraseología discontinua y fastidiosa. Las varias composiciones —se abunda— no presumen un orden, una coherencia formal y funcional; se siguen unas y otras y se superponen en actitudes amaneradas, cuya única expresión es la insis-

tencia poco menos que violenta de algo grotesco, entre espectral y macabro, que mal se compagina con la gracia de María Santísima.

Por otra parte, estimándose la necesidad de que el arte religioso relate las cosas sagradas con sencillez, en forma de que hablen por sí mismas a los peregrinos devotos, se apunta el temor de que éstos puedan quedar más turbados que persuadidos, más distraídos que recogidos en la pura contemplación.

Se fija especialmente la atención en la visión frontal del ábside, que se dice resulta confusa, algo que pugna con la iconografía cristiana, y frente de aquel sentido decorativo que debe embellecer la iglesia, añadiéndose que la esquematización de los santos carece absolutamente de decoro.

Teniendo presentes todos estos principios, la fachada de la iglesia y las figuraciones plásticas o pictóricas no pueden ser aprobadas por la Pontificia Comisión, la cual dice apreciar todas las sanas formas de la modernidad del Arte Sacro, pero no puede avalar ciertas formas extravagantes que se hallan en absoluto contraste con la Instrucción del Santo Oficio.

He ahí el fallo del supremo Tribunal en materia artístico-religiosa. No es el veredicto de un jurado de carácter local al que pudiera dársele de incompetente o de apasionado. No pueden, por lo tanto, tenerse ya en pie afirmaciones como aquella de que "queda a la beocia la triste misión de poner chinitas en el camino y de no comprender absolutamente nada de lo que está pasando en el ámbito del arte". Porque la resolución es de Roma, que ha fallado con su habitual y reconocida prudencia. Y, como siempre, con visión universal y no de campanario.

Nosotros, que insistentemente habíamos escrito levantando bandera sobre el asunto, no quisiéramos ahora mortificar a nadie —quedará, por cierto, siempre a salvo la buena intención y el magnífico esfuerzo de la Comunidad de religiosos de Aránzazu—; ni tan siquiera nos interesa, en vulgar expresión, apuntarnos el tanto; pero si el decir a los fieles guipuzcoanos que ellos, que no saben de snobismos, mucho menos cuando de cosas sagradas se trata, tenían toda la razón.

Nos urge el poner de manifiesto cuánta es nuestra satisfacción por haber coincidido con el gran sentido artístico cristiano de nuestro pueblo. El sano pueblo guipuzcoano, que sabe perfectamente discernir, no se había equivocado. Pronto había intuido que aquellos extravagantes proyectos mal se compaginaban —dicho sea en términos de Roma— con la gracia plena de la Virgen de Aránzazu.

23. La Voz de España, 15-1-1956

Arte cristiana moderna

Por José de Arteche

ME parece que las conferencias recientemente pronunciadas por el P. Plazaola en el Círculo de San Ignacio acerca del arte cristiano moderno, merecen una glosa al margen de las breves gacetas informativas que se acostumbra a esta clase de actos. Vino, en resumen, a decir el conferenciante que el arte moderno trata de llegar a la esencia de las cosas y no se detiene en las meras apariencias, es decir, que el arte moderno posee un sentido místico muy apropiado para la interpretación religiosa.

El P. Plazaola evitó pronunciar un nombre que estaba en el ánimo de todos, pero al referirse al valor de la propia materia con que se realiza la obra artística, primordial para el arte moderno, aludió a determinadas formas y piedras "que engañan la luz, al modo de cierto templo que todos conocen", con lo que ya relacionaba este aspecto de sus extensas y documentadas lecciones con la idea que bulla en la mente del público.

"Mundo Hispánico" acaba de publicar un número especial dedicado al arte hispánico contemporáneo, un extraordinario agolado por cierto en poquísimo tiempo, y en donde con plausible valentía se rompió el caso de la basílica guipuzcoana objeto de una comentadísima determinación romana. "Mundo Hispánico" no soslaya el tema; lo aborda con claridad, con una honradez intelectual que gana a los lectores. En una columna, de forma destacada, la carta de la Pontificia Comisión de Arte Sagrado referente a nuestro santuario

aparece junto a otra columna bajo el título "Teología del Cemento", que reproduce las directrices originadas por la Comisión Litúrgica, presidida, en unión con la conferencia episcopal de Fulda, por los Obispos alemanes de Maguncia y Tassau, que encargaron al doctor Klausner, eminente teólogo, profesor de la Universidad de Bonn, la redacción de estas directrices.

Vale la pena transcribir, aunque sea una pequeña parte, de este importante documento: "La Casa de Dios debe responder a las aspiraciones de los creyentes del tiempo actual. La Iglesia debe, por tanto, construirse de modo que los fieles se sientan atraídos a ella. Las tendencias más nobles de los cristianos de hoy día deben encontrarse allí satisfechas. Estas tendencias se resumen: en un ardiente deseo de vida comunitaria; en una verdadera vida sin artificio; en un movimiento hacia lo profundo, evitando lo superficial; en un deseo de ir de la periferia al centro, lo único esencial; en el ansia de una claridad luminosa que permita abarcar el conjunto de la Iglesia de un solo golpe de vista; y, por último, en un ardiente deseo de tranquilidad y de paz, lejos del bullicio del mundo."

Pero, además, "Mundo Hispánico", por la pluma de un presbítero catalán especializado en arte religioso, se erige en el caso de disparar sus baterías —las baterías de grueso calibre— contra aquellos que pretendieron explotar injustamente en propio provecho la carta de la Pontificia Comisión. "Cuando —escribe este presbítero— verdaderos artistas se debaten en la

noble empresa de superarse día a día, de cara a la consecución de un estilo que corresponda a nuestra época, ¿por qué hacer parir principal de la cuestión el lanzar piedras contra ellos? Querer juzgar este arte que va naciendo, según los cánones académicos, es absurdo; pero ¿por qué no juzgar, por lo menos con la misma medida, a esta excrecencia de pseudo-arte religioso, fabricado en serie, como los cacharros, que alfea a nuestros templos? Allí está el enemigo, más que en las posibles desviaciones y errores que unos artistas, por otra parte dignos de este nombre, pueden cometer."

Estaba escrito que este artículo había yo de redactarlo empedrado de citas. No depende de uno; así suelen salir ciertas cosas. Pero todo esto me recuerda una sabrosa lectura de Thomas Merton, el gran poeta, monje trapense norteamericano. Merton, en su obra "El signo de Jonás", manifiesta su horror ante las empalagosas dulzonías que la gente califica de arte religioso, y después de declarar tajantemente que los estilos muertos, muertos están, añade, sin ambages ni rodeos, que la opinión que sostiene que una Iglesia tiene que ser, por su aspecto, como un residuo de otra edad, se funda en una implícita confesión de ateísmo, porque da a entender que Dios no pertenece a todas las edades, como si la religión no fuera otra cosa que una obligada y entretenida formalidad pública, conservada desde antaño para dar un tono de respetabilidad a la sociedad humana...

Aránzazu

Por JOSE DE ARTECHE

EN la tarde luminosa, atravesada por el vacíe sonar de las esquirlas, fray Vicente me va enseñando los rincones de Aránzazu. Primero me hace subir hasta la plazoleta frontera a la casa de la Sindica para contemplar desde allí la soberbia estructura del santuario; luego marchamos a Goiko-Venta y desde un balconada admiramos durante largo rato la ordenación lateral del nuevo templo y, sobre todo, el impresionante campanil coronado por la inmensa cruz, de brazos anchurosísimos, construida de acero inoxidable.

Pero fray Vicente sabía el secreto de Goiko-Venta, y conduciéndome a través de las estancias de la recia casona a un vasto pasillo, con el suelo de gruesa tarima, flanqueado de catorce viejas «cuchas», o viejas arcas, me señaló hacia el centro del corredor, sobresaliendo de un lienzo de pared una graciosa escultura de la Virgen de Aránzazu en tamaño natural encuadrada de una vigorosa composición pictórica representando con sobrios trazos la aparición de la imagen al pastor Balzategui. Dos bombillas iluminaban discretamente el conjunto. Fray Vicente acercándose, me indicó una leyenda, una dedicatoria en vasco lenice firmada por el pintor Larra y el escultor Oteiza.

Estuve durante un buen espacio considerando aquella dedicatoria, de sintaxis algo incorrecta, pero de intención profunda en su misma limitación. Traducida, venía a decir: «Larra y Oteiza, a Goiko-Venta cuando quedaron sin trabajo» (Lan gabe geratu zianian).

Acusados de alta traición

LONDRES. — Radio Beirut informa que el comandante general Ali Abu Nuar y el también comandante general Ali Hiyari, que sucesivamente ocuparon la jefatura del Estado Mayor del Ejército jordano, serán juzgados en rebeldía por delito de alta traición.

La emisora libanesa hacía referencia a una declaración hecha en ese sentido por el gobernador militar de Jordania, Solimán Tukhan.

Aquella pequeña escultura, la pintura que la encuadraba y la dedicatoria en vasco esquina traducían la despedida abrumada de unos artistas obligados, por imprevistas circunstancias, al abandono de sus más caras ilusiones.

Dos hombres, dos ilustres artistas, escultor el uno, el otro pintor, ojados probablemente en aquella venta, habían estado, al tener que abandonar la obra que estaban realizando en el cercano santuario, aquella delicadísima ofrenda.

Otra vez fra. Vicente y yo salimos a la balconada y allí permanecemos en silencio bastante tiempo. La brisa enternecía el paisaje y sosegaba el espíritu. Recordé mi visita mañanera al templo austero, sobrecogedor todavía vacío de toda decoración, disfrazado el presbiterio de percalina color carmín, imitando damascos. Recordé también el frontis desnudo del templo, erizado de hierros sin objeto. Un interior que imperiosamente reclama un pintor; una fachada que exige un escultor.

Yo pensaba que el moderno Aránzazu puede, efectivamente, aparecer ante algunos como algo insólito, por lo mismo que toda creación, por el sólo hecho de serlo, tiene siempre algo de insólito. El arte que sirva a la europea basilica de Aránzazu tiene necesariamente que tener también algo de insólito.

Pero Aránzazu es incuestionable que crea intencionalmente el espacio religioso, el ambiente sagrado propio para la meditación, el recogimiento y la comunicación con Dios nuestro Señor.

Cada época crea su estilo. Aránzazu, sin duda ninguna, no vive de préstamos de épocas y estilos pasados. Aránzazu, en su concepción general, responde al estilo de nuestra época. El Padre nuestro nos enseña también a pedir el pan de cada día, no el pan de la época pasada, ni el pan del porvenir. El pan de cada día...

Aránzazu se me imagina que espera el regreso de unos artistas. La triste dedicatoria euskérica de Goiko-Venta me parece que tiene que ser completada por algún animoso añadido...

La Estafeta Literaria

Contiene:

HA MUERTO LARA

por Rafael Morales

... ENTRE EL CONFORMISMO Y LA REBELIÓN

por C. Cimadevilla

FLIEGOS GÓTICOS ESPAÑOLES

por José Simón Díaz

MARTÍN CHIRINO

ENTREVISTA

LIBROS DE

S. Galindo

E. Romero

O. de Hamburgo

NUEVO JUICIO SOBRE ORTEGA Y GASSET

por Santiago M. Ramírez, O.P.

TEATRO IDEOLÓGICO

por Fernando Robles

CINE

«MÁS ALLÁ DE LA DUDA»

B. DE MILLE EN NUESTRAS PÁGINAS

ARTE

EXPOSICIÓN COLECTIVA

STOLZ, ACADEMICO DE S. FERNANDO

MÚSICA

Odón Alonso

Bela Bartók

INFORMACIÓN ESPAÑOLA

CRÓNICA DE ALEMANIA

CUENTO

«ADACARAY»

por J. Luis Santalo

119 (Tercera época)
8 DE MARZO DE 1958
(APARECE TODOS LOS SÁBADOS)
CINCO PESETAS

Depósito legal: M 615-1958

© Biblioteca del Ateneo de Madrid

HA MUERTO LARA



Dibujo del natural, por Mampaso, en exclusiva para LA ESTAFETA LITERARIA



EL lunes 3, a las siete de la tarde, se nos fué para siempre Carlos Pascual de Lara... Acababa de cumplir treinta y seis años y era ya una de las más grandes figuras de la pintura y el dibujo. Su nombre sonaba triunfador por todas partes; su alegría, su gozo ante la luz o ante la amistad inundaba el aire de colores; de su palabra, de su risa, de su saludo entrañable nacía el alba... La noche cae ahora sobre su silencio, sobre su maravilloso, sobre su deslumbrante corazón, que se nos ha parado súbitamente cuando moría la tarde sobre los campos de la Moncloa, cuando llegaba la noche.

De su admirado Giotto había arrancado el secreto de lo suave y de lo tierno, la acariciante sensibilidad cromática, y luego, tras el aprendizaje, al lado de Vázquez Díaz y de Palencia, se había alzado triunfador con un estilo propio, con una personalidad indiscutible, indiscutida ya... Y ahora se nos ha ido para siempre, cuando su primera gran etapa aún no estaba rematada.

Estoy escribiendo estas atropelladas, estas doloridas palabras sobre la mesa de un café, sobre la misma mesa, Carlos, en que tú dibujabas ante mis ojos asombrados no hace aún mucho tiempo; sobre la misma mesa en que me hablabas de tus sueños, de tu arte (¡con cuánta modestia!), de tu casa, de tu mujer, de tu Carlillos, que ahora tiene siete años. Se me saltan las lágrimas recordándote, Carlos; ahora precisamente cuando alcanzaste la

JORGE DE OTEIZA

CINCELA EL ESPACIO

Irún cuenta en la actualidad con un coloso de la moderna escultura mundial. Vive entre nosotros y me da la sensación de que no lo hemos advertido. Ruido constante en la moderna avenida de Francia. Los hombres siguen derroteros distintos, ajenos completamente a lo que encierra una casa de apariencia sencilla, pero que forja un espacio donde Jorge de Oteiza vive y se mueve.

Jorge de Oteiza está en Irún y estoy seguro de que no nos hemos dado cuenta. Yo no sé si esto será porque él busca un espacio de quietud eterna, lejos completamente de este mundo que corre loco. Pero a nosotros concierne el deber de llegar a él.

Tiene cincuenta años, ojos grises, bigote y pelo canoso. Pero tiene algo mucho más importante: un espíritu singular, un alma donde le bullen las ideas; ideas que quieren romper acaso la prisión corporal para ser todo espacio.

Porque Oteiza es el escultor del espacio; él lo cincela. No se trata de dar forma a la masa; sino de dar forma al espacio, por medio, naturalmente, de alguna masa, pero cuanto más liviana sea ésta mejor.

«Mi estatua no surge de la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante, por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la estatua, o de un espacio bajo condiciones que la estatua necesita librarle, pero siempre por un sistema lógico y creciente de formas elementales, de matrices intrínsecamente espaciales, capaces de conjugación».

La estatua de Oteiza nace de un nuevo concepto del espacio, surgido de las nuevas teorías y de la física nuclear, dentro de una geometría no euclidiana.

Es un hombre de su tiempo. Nacido de una época y para esa época.

«Tengo una meta lógica. El Racionalismo del espacio y del espíritu. Cada época tiene una enfermedad concreta que el artista debe curar. Servir al espíritu del hombre actual. El arte farmacia del espíritu».

La enfermedad de nuestro siglo es este ir y venir loco que nos envuelve. Oteiza crea el espacio donde concentrarse. Y si algún día su arte agita al hombre, es para sacarlo de ese letargo hecho de ruidos e indicarle la «soledad sonora» del espacio creado.

He querido preguntarle si su arte nuevo sirve para definir el concepto religioso. Su rostro se ha iluminado de forma inusitada: Precisamente es este arte quien mejor define el concepto religioso.

«Los dogmas jamás podremos intentar explicarlos con masas. Los conceptos se expresan mejor con espacios. El arte tradicional es siempre figurativo, pura anécdota. Jamás la Eucaristía podrá explicarse con figuras de corderos pascales. ¿Es que acaso la Eucaristía no es pan ázimo con figura de círculo?».

Hablando de escultura religiosa hemos llegado a sus tan traídos y llevados apóstoles de Aránzazu. Sus teorías sobre el espacio han hecho unos apóstoles abiertos, pero su intuición les había dado un matiz de apostolado.

«Los hice abiertos, y de repente vi que aquel paisaje era también de piedras abiertas. El campesino que al Santuario llegaba, los veía; y después en sus faenas del campo, veía las piedras del paisaje, también abiertas, y su recuerdo volaba a los apóstoles, al Santuario, en definitiva, a Dios».

¿Por qué catorce apóstoles?

«El número era lo de menos. Me dieron un espacio y yo tenía que llenarlo de apóstoles. Si el espacio hubiera sido mayor, hubiera puesto cincuenta. Yo quité la anécdota a cada apóstol. Quité el libro a San Juan, la espada a San Pablo, las llaves a San Pedro. Los hice a todos iguales, poniendo solamente lo fundamental, lo que les era común. Era ir repitiendo la esencia del Apóstol muchas veces».

Me habla con calor, las palabras le salen a borbotones; me habla con la convicción del hombre que vive de una sola idea.

Su arte, mejor dicho, su estética se basa en las nuevas teorías matemáticas y físicas. En una palabra: su arte es racional. Y los pueblos se guían más bien por el corazón. ¿Llegará algún día su arte al pueblo? ¿O no le preocupa esto?

«No es cierto que el pueblo se guíe por el corazón; el pueblo se guía por la cabeza. Descendiendo a un ejemplo, ¿me dirá usted que el campesino cuando va a vender su ganado se guía por el corazón? Creo que no. Se guía por la cabeza. Por eso me parece falso decir que el pueblo se guía por el corazón. No. Se guía por la razón. Lo que pasa es que el pueblo no se preocupa de



llevar la razón a otros campos. Lo que pasa es que no ha tratado de comprender el arte no figurativo. Concretamente, el pueblo vasco no carece de inteligencia, le falta conocer las cosas, saber a dónde va, no sabe de lo que se trata. Cuando un vasco sabe a dónde va, no hay nadie que lo detenga».

Entra el arquitecto don Luis Vallet y trae una noticia: Eduardo Chillida ha ganado el Gran Premio de la Bienal de Venecia. Jorge de Oteiza se pone contento.

«Qué nación puede presentar al mundo el hecho de que dos escultores lleven primeros premios mundiales de escultura en el intervalo de unos meses, y más siendo del mismo pueblo, como somos él y yo: él donostiarra y yo de Orio (y por voluntad, de Irún. Ya he definido mi naturaleza de animal fronterizo.) Y luego dicen que España no es país de escultores. Chillida es la tradición de nuestras herrerías: entusiasmo y disciplina. Yo: raza, razón y desorden aparente».

Jorge de Oteiza es un escritor, un pensador que vierte en cuartillas toda su filosofía de la estética. Acaso su escultura, en la Historia del Arte, no tenga más valor que de ilustradores de sus teorías. Lo que Oteiza quiere ser es un filósofo de la estética. Sus conferencias y libros se multiplican. Pero aún guarda inédita su obra fundamental, su diario estético, un libro actualmente compuesto de muchos folios mecanografiados, en el que día tras día ha ido vertiendo sus conceptos.

Valencia va a organizar una semana de urbanismo. Han sido invitados siete arquitectos y un escultor; el escultor es él. Junto a las zonas verdes de la ciudad moderna él va a pedir la zona silenciosa del espacio, el refugio para el espíritu. Que en un momento dado el hombre pueda recogerse a un espacio lleno de «soledad sonora».

Y en un mundo de libros, de estatuas y de espacios vive el escultor. Su casa es un espacio creado para refugiarse, donde nadie debe entrar. Pero ese espacio lo llena Iciar Carreño Echeandía, su esposa, una mujer con acento americano, pero bilbaína de origen. Se conocieron en Buenos Aires, allá por el año de 1935, cuando Jorge de Oteiza corría el mundo, embajador de su arte. Desde entonces mima a Jorge con cariño de madre. Ella acaso entienda poco de arte, pero conoce a fondo el alma de Oteiza.

Jorge de Oteiza y Embil, el Gran Premio de la IV Bienal de Sao Paulo, se encuentra entre nosotros.

JAVIER DE ARAMBURU



LA BASILICA ES UNA MUESTRA DE ARQUITECTURA
RELIGIOSA A LA VEZ ACTUAL Y TRADICIONAL

que da idea de la lograda belleza del templo: un grupo de ocho campanil exento, de puntas de diamante; un acertado rosetón, de formas irregulares, con maravillosos vitrales; las torres de la fachada, los portales, de montañero estilo.

LA BASILICA ES UNA MUESTRA DE ARQUITECTURA RELIGIOSA A LA VEZ ACTUAL Y TRADICIONAL

FUE Maeztu quien habló de España como comunidad de simfonías inacabadas, obras incompletas, flechas de puro y altísimo empuño, detapadas a mitad de camino. Citaba ejemplos de todo tipo, y entre ellos algunos materiales y a la vez espirituales, arquitectónicos, de arquitectura religiosa: el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, y no sé si no incluía la catedral de Vitoria, parada en su tiempo, anacrónica ya, pero que entonces fué escuela de escultura fabulosa, prodigio de resurrección del gótico. Son obras que han estado sujetas a vacilaciones y vaivenes, a controversias apasionadas, a odios irreductibles y a proselitismos ardientes, incluso desviados. Pero, con todo ello, se ha dado tiempo a que viniera el desencanto, a que el ímpetu acabara rastreando. A que muriesen autores, actores, coros y mecenas.

¿Acabará siendo Aránzazu otra flecha caída en la mitad del camino? Ahí está la arquitectura de la basilica prácticamente concluida. Pero falta de la llama estética que los mismos arquitectos inauguraron para ella. Falta la decoración, los símbolos, la imaginaria, concordés con la estructura arquitectónica. Ya el pintor, cierto que muy joven todavía, ha muerto. Carlos Pascual de Lara, primer gran pintor actual religioso español, muralista genial, había concebido el boceto definitivo, muy poco antes de su óbito. No le importó cambiar su primera idea, se lo imponía incluso su personal evolución. Tenía un lienzo de 600 metros cuadrados, más que el Juicio Final de la Sixtina, a pintar. Sentía más ilusión que por el Teatro Real.

También el edificio responde a retoques y modificaciones del proyecto elegido en el gran concurso nacional de 1949. Retoques acertados, por constituir la decantación, el resultado del proceso de elimi-

o auténtico artista somete

los fieles guipuzcoanos —un rito todavía ante la radiación que supone el concepto que ven realizado anjos, con relación al horizontal—, estamos, en verdad, de poder mostrar tan a la vez señorial belleza, rana iglesia, tan nueva y tra al mismo tiempo. Vino odres nuevos.

aquello en este tiempo, la sencillez de líneas, y, o, quizá también porque a tiene algo de catacumbas aquella escalinata que es descender. Pero también como de tiempos de Recuerdo los fieles visigodos, miembros de una católica próxima a la las catacumbas, pero ya, solemne y suntuosa en Monarquía, tenían que huir los nortieños, donde sur-nacías criptas, como la de donde dejaban escondi-espinos y zercales, para esguardo, primitivas in-la Virgen.

, pues, la basilica, por

la sencillez de líneas y por la dimensión, por el uso de la luz, por tantas cosas, interpreta, sin embargo, motivos seculares. Aquellos claustros de curvas deliciosamente irregulares, arcos bajos y rocosos, sin tallas. Aquellos portones sablamente ferrados por el gran artista del volumen y las formas, que es Chillida. Aquellos rosetones defi-

hoy do desnuda majestad, pero también de limpio clamor contra las obras inacabadas; mas faltan fundamentalmente, los relieves y, sobre todo, el friso de Apóstoles que esaba proyectado y en vías de realización. Aquellas formas un tanto inconcretas, aquella masa rcosa, como prerrománica, tan cristalizada al mismo tiempo, de rit-

vo, señero, singular. No han pasado ni diez años desde la primera piedra, y ya duele la obra inacabada, y ya circulan fotografías de tantos templos atrevidos y muy espirituales, como se han concluido: unos en tal o cual país, otros en Madrid, o en Valladolid. Pasó definitivamente, ante Aránzazu, el "scándalum pusillorum", y va a comenzar otro tipo de escándalo.

Hagamos, telegráficamente, un poco de historia.

En la falda del Aloña, que es un espón del Aitzgorri, en el lugar denominado Aránzazu o "lugar de espinos", sobre un valle hondísimo, impresionante, término de Oñate, en 1469 un pastor halló, entre espinos, una imagen de la Virgen que arqueológicamente puede corresponder a fines del XIII o principios del XIV. Una imagen muy teológica —no sabemos por qué le han de tener siempre oculta bajo un manto—, cuya regazo hace de ostensorio. La Virgen está finamente tallada. El Niño, que lleva una manzana en la mano, posee una talla muy somera. Altura, 37 centímetros. Con ella, la esquila, muy grande para esquila y muy pequeña para campana, que sonó atrayendo al pastor que descubrió la imagen. El fervor cundió inmediatamente. Entretanto se espacia este, surgió una ermita, con sus sevillanos. Pasan macedarios, dominicos, franciscanos, que llegan el siglo XVI y se quedan, salvo exclaustraciones, hasta hoy. Primer y hasta hoy único gran templo, el del siglo XVI, con esculturas de Gregorio Hernández. El anterior fué destruido por un incendio fortuito. El siguiente, en el siglo XIX, por un incendio causado intencionadamente por las tropas del General Rodil. A fines del pasado siglo se hizo la modesta y pequeña iglesia —en principio sin crucero— que ha sido sustituida por la basilica actual.

Mientras tanto, el influjo de Aránzazu se hace formidable. Primero, su irradiación espiritual: la veneración a Nuestra Señora atrae fieles de Guipúzcoa, Alava, Vizcaya, Navarra, a aquel centro geográfico; fieles que forman su conciencia bajo la dirección franciscana. Mil supersticiones paganizantes son barridas. Milagros, favores, gracias, a millares. La devoción se extiende al Sur de Francia —todavía en Ainhoa se venera la advocación de Aránzazu—, y por el lado del Océano, abarca a América. ¡Cuántos fervores, nostalgias, recuerdos, lamentos, han llegado de colonizadores y emigrantes, y siguen y seguirán llegando! ¡Cuántos han venido a Aránzazu a llorar el daño y el barro de medio siglo de exilio espiritual!

Los franciscanos, humanos, cordiales, familiares, humildes, cultivan la piedad mariana y ponen a sus pies la música —capilla siempre de primísima calidad—, la cultura. Tienen, entre los riscos, una imprenta. Editan la revista que se lee, de seguro, en todos los hogares guipuzcoanos. Influjo hondo, pues, el suyo. Educan vocaciones y mentes —Fray Juan de Zumárraga se formó en Aránzazu— que van



Vista panorámica del conjunto de la basilica y el convento, que se alzan prodigiosamente sobre el fragoso abismo.

nativos, con las abstracciones tan logradas como expresivas de Fray Eulade. Aquellas técnicas nuevas en el empleo de los materiales. Por poca sensibilidad que se tenga, queda uno inmediatamente capturado por el espíritu de Aránzazu, que interpreta definitivamente, luego de tantos incendios y desgracias, un empeño franciscano, el del siglo XX.

Para mí.—opinión en la que van participando, según se me informa y en muchas ocasiones compruebo, infinidad de personas—, falta, si, la pintura, en aquel presbiterio

mo tan venerable, que modeló Oteyza, es insustituible.

Los gustos evolucionan, cada día más de prisa. Primero es una minoría, la descubridora, capaz de grandes imaginación y asombro. Luego viene una fase más amplia, la de los incapaces de asombro, los que ven arte constantemente, aquí y fuera, los que llevan en la mente la historia y los logros de todas las épocas artísticas. Por último viene el pueblo, que es quien al final exige, quizá más inadvertidamente, pero con más violencia que nadie, tener algo propio y nue-

la por todo el mundo, siempre misio-
neras, y por toda la región.

Guipúzcoa tiene dos verdaderos grandes santuarios: el de su Patrona, en Aránzazu, y el su Patrono, San Ignacio. La necesidad de un templo nuevo era apremiante; nunca respondió a una megalomanía. Tras sus paredes latía algo vivo y auténtico, muy superior a lo sentimental. 300 sitios en los bancos y una capacidad de 1.000 fieles apretadísimos, había que convertirla en la total, que es la presente, de 4.000. El P. Lete, también muerto prematuramente en accidente de aviación, en uno de sus viajes a América, al ser nombrado Provincial, hizo honor a su prestigio, a su valía, a su mirada profunda e intelectual. Advirtió la importancia de las decisiones, tuvo en cuenta la tradición artística renovadora de su Orden —¡manes del doscientos, del trescientos italianos!— y quiso una basilica para aquellas exigencias espirituales y físicas que someramente estoy tratando de ponderar, y quiso algo digno y nuevo, que sirva a modos y conceptos de generaciones futuras —que ya han llegado— más que a los gustos, cultivados o enquistados, pero ya arqueológicos, de ayer. Y aparece, en concurso, el proyecto que, sin ser revolucionario, es bello y tradicional y que se adecuaba a lo que en mitad de la centuria puede prevenirse para el porvenir, siquiera para poder sostenerse en los esquemas de la historia. Se dió algo más que lo heredado: lo que, en todos los órdenes, del material al artístico, podía y puede darse aquí y ahora, en España y en estos años. La costumbre franciscana de todo tiempo ha consistido en utilizar el arte de la propia época.

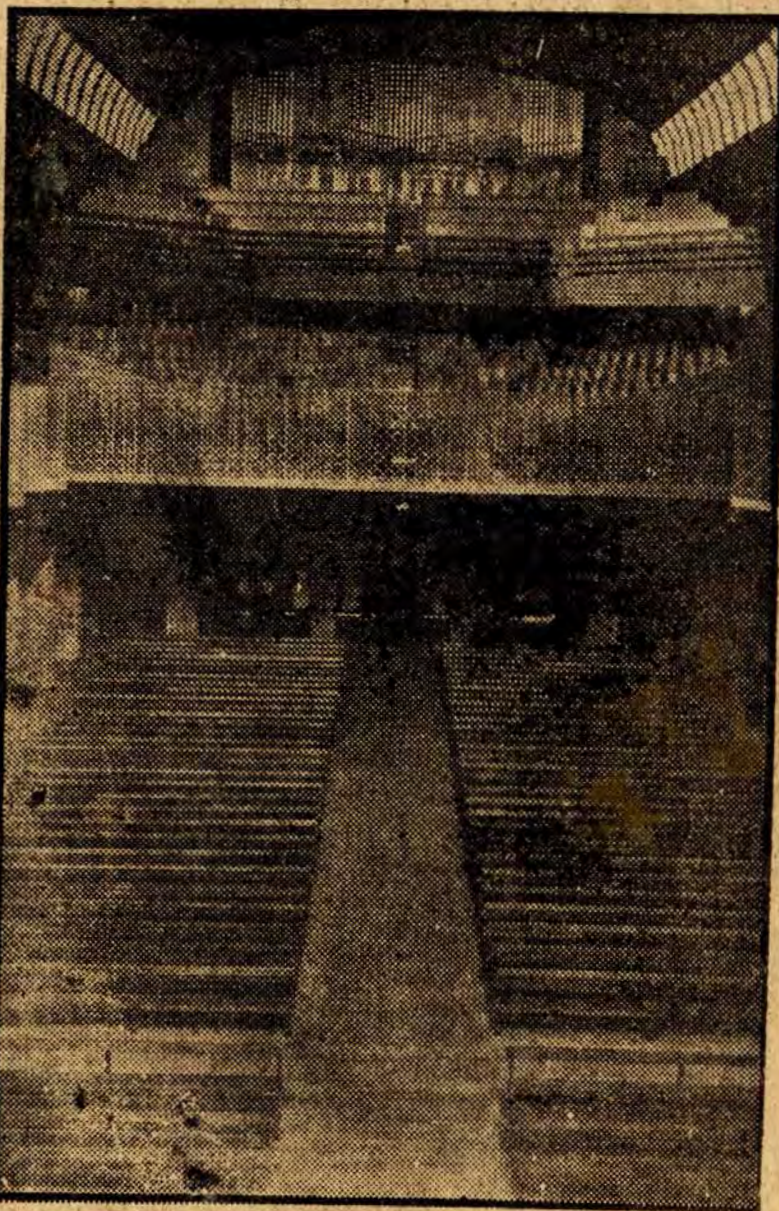
Estudiosos, críticos, arqueólogos, arquitectos de todo el mundo vienen ahora a ver Aránzazu. Recuerdo un arquitecto francés y otro canadiense, que vienen todos los años sólo para ver cómo siguen las obras. Las campanas de Aránzazu han repicado en revistas y periódicos extranjeros. Alguna vez la Benedicta de los frailes ha sonado a gloria, a resurrección, en almas selectas que habían nacido en el protestantismo.

Allí ha soplado el viento del espíritu. Pongamos delante nuestro

La Provincia Seráfica no deja de trabajar. No habla de dinero. Aunque es pobre, para sus elevados empeños la provincia se lo da en medida suficiente. 15 millones lleva invertidos. Ha desaparecido uno de los puntales artísticos de la obra, el pintor, pero quedan los arquitectos, lógicos y jerárquicos directores del conjunto; el escultor; los demás pintores. Tienen en su favor la experiencia de la rápida y favorable evolución de los gustos. El tiempo pasa, transcurre, por así decirlo, con más prisa que en otras épocas. Los dictámenes,

cuando no son sobre materias fundamentales (recordemos lo poco favorable del dictamen de la Comisión de Arte Sacro para Italia —no la confundamos con la Sagrada Congregación de Ritos—, de hace unos años, sobre algunos aspectos de la decoración en Aránzazu), pueden caducar, lo mismo que las circunstancias que contemplaron. Dios quiera que todo se resuelva pronto, con satisfacción para la prudencia exigible hoy y para el vuelo afilado del principio, hoy maduro y poderoso.

ALBERTO CLAVERIA



Interior de la basilica visto desde el altar: el coro, resuelto en nudosa madera; el órgano, elemento decorativo al mismo tiempo, parte del sistema de iluminación natural.

PARA UN ENTENDIMIENTO DEL ESPACIO RELIGIOSO

El crónlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo



Un crónlech-estatua en el alto de Aguiña, tomado desde la cubierta de la capilla del monumento al P. Donosti.

El hombre de finales del período prehistórico (en el País Vasco, hace unos cuatro mil años) construyó, con unas piedras colocadas en círculo, unos monumentos—los crónlechs—cuya explicación no aclaran las ciencias que se dedican a estas investigaciones. Nosotros, desde nuestra realidad creadora, desde la misma condición profesional que la de los autores de estos monumentos, vamos a intentar una explicación. Espiritualmente el artista cumple un tipo de función social y religiosa muy semejante en todas las culturas, y creemos que cuando el artista da con una solución estética personal para su tiempo, se sitúa privilegiadamente para que personalmente le sea revelado el momento de la creación correspondiente en cualquier hora, aun la más remota, en la historia.

Los crónlechs más importantes se encuentran en Inglaterra y Francia. Son enormes alineaciones megalíticas en forma circular que parece ocupaban el centro con otras piedras, señalando la orientación de la salida y puesta del sol. Constituían una especie de ciudad de intención exclusivamente espiritual y mágica, como una defensa espiritual de la comunidad antes que como refugio material. Los crónlechs más humildes y que el arqueólogo anota casi por compromiso, sin atreverse a dar-

les importancia especial, están—y no pueden ser más humildes de apariencia—, precisamente en el monte Aguiña, donde en estos días se inaugura la capilla y la estela funeraria en recuerdo del P. Donosti. Son unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tienen nada dentro. Creo se inscriben como señales de carácter arquitectónico y funerario próximo al de los dólmenes. Para nosotros, si este pequeño tipo de crónlech fuese estatua—y lo es—constituiría una de las creaciones más importantes del genio creador del artista de todos los tiempos y una advertencia oportunísima sobre lo que debemos entender por espacio religioso, ahora que esta cuestión central de los problemas de una nueva arquitectura religiosa se discute.

Para nosotros resulta equivocada la posición del arquitecto y del artista que enfocan los problemas del espacio religioso desde lo religioso. Creemos que es ésta una cuestión exclusivamente de naturaleza estética y vamos a comprenderlo inmediatamente, al mismo tiempo que la naturaleza del crónlech y el momento que vive el arte contemporáneo.

Toda obra de arte, o es una actividad de

formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo. Ahora es el observador quien ha de actuar, quedando fuera de la realidad; ¿hacia qué se mueve?, ¿con quién se comunica? Estéticamente, este espacio receptivo que pone al hombre fuera de su realidad temporal, es el espacio religioso. Sólo en los momentos históricos en que se dan de algún modo los caracteres de un arte receptivo, hay espacio religioso desde el arte y, por tanto, verdadera arquitectura religiosa. En cuanto a la posibilidad actual de un verdadero arte religioso, es bien poco lo que podemos adelantar desde las tendencias de un arte de expresión considerado todavía como avanzado y que por diversos intereses y circunstancias se ha impuesto en todo el mundo y gravemente se ha estacionado.



«Mueble metafísico número 1». Aluminio, 1958, Oteiza.

Conclusión de la línea experimental de 1957 en un espacio receptivo semejante al del crónlech-estatua de Aguiña.

No nos alejemos del crónlech. Antes de completar el dominio de su propia alma con la invención del espacio religioso en el realismo metafísico del crónlech, el artista prehistórico ya ha llevado a término (desde el bisonte-realidad de los techos de Altamira y las paredes de Lascaux), una emocionante toma de posesión de su mundo exterior y visible. Primero, el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable. Con su primera actitud realiza un arte de comunicación y de expresión temporal hacia el movimiento. Vence su primera soledad, llamémosla vital, enseña a participar a la comunidad de la realidad con una misma y sabia sensibilidad visual. Este arte es un arte concreto, ya sea figurativo o no figurativo. Hoy llamamos también abstracto a un momento semejante que estamos viviendo, un arte concreto y no figurativo sólo en relación con las capas más externas de la figuración. Mientras no cese la tendencia de la creación de espacios exteriores como comunicación, no puede producirse la creación del espacio interno como habitabilidad espiritual, el silencio espacial que define lo abstracto. De otro modo: mientras lo receptivo sea el hombre y no la consistencia espacial de la obra, el arte quedará limitado en lo concreto y el hombre reducido a un papel secundario de espectador. Es el momento actual, de un arte enriquecido como comunicación, como naturaleza, presionando, insistiendo, en la sensibilidad visual, medio dormida del hombre actual, con toda clase de pruebas de tipo formalista y espectacular.

Delante, un día, de uno de estos pequeños crónlechs en el alto de Agüña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidía con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos crónlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio.



El espacio religioso, con el espíritu del crónlech, desde la realidad exterior. (Gótico de Tours).



Construcción vacía, hierro, 1958, Oteiza.

«Tiene crónlech», podemos decir ahora. Es un homenaje a Mallarmé. De él parte el concepto visual de la actual poesía concreta, la interrelación de la palabra como forma ocupante y la página blanca como espacio vacío.

Antes, desde lo figurativo, el cazador mágico del paleolítico sujeta la imagen del animal (el bisonte-historia) en sus pinturas rupestres del interior de su refugio material. Ahora, desde lo abstracto, en este crónlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua—almario—, su intrahistoria que diría Unamuno. El hombre se ha puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética—razón religiosa—de su suprema angustia existencial.

Hoy, el artista dominado por la filosofía existencial, en la línea de Heidegger, se conforma, para solución de su angustia, con reconocerla en su imaginación. Con ella ilustra una explicación del mundo en obras de un racionalismo constructivista y temporal (el concretismo), como ayer expresaba su mundo exterior el hombre prehistórico de Lascaux. O bien expresa el documento interior y directo de su angustia, ante la insuficiencia de la anterior imaginación (el aformalismo), como ayer en Altamira dejó el hombre prehistórico su dramática realidad interior. El artista de hoy aún no se ha propuesto mucho más de lo que ayer se propuso, antes de la creación religiosa del crónlech, el cazador mágico del bisonte-realidad.

El bisonte—el toro—, torpe y primario animal, como el hombre de los períodos concretos del arte, sin capacidad espiritual para reconocer o confesar el miedo existencial, muere sin descubrir antes la muerte. ¿Quién ha dicho que el avestruz es torpe porque esconde la cabeza ante el supremo peligro? Tiene miedo y por esto encuentra solución, pero solución única,

espiritual, fuera de la muerte. Maravilloso y calumniado, metafísico animal, que crea su pequeño crónlech. Tiene alas y no puede volar, como el hombre. El escultor del crónlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios.

Sin este cálculo estético de la desocupación del espacio no ha alcanzado el arte nunca su destino espiritual. De la urgencia y acierto de un replanteamiento del arte receptivo en la conciencia del artista actual, depende el desarrollo de un auténtico arte contemporáneo y la misma definición de una nueva arquitectura religiosa. En verdad, que un nuevo arte receptivo sospecho multiplicaría la actividad religiosa del hombre, desde la simple presencia visual y estética de la obra de arte. La finalidad de un arte religioso, desde lo religioso, experimentaría un desplazamiento en el orden social que hoy ocupa, un debilitamiento particular, que no es este el momento de atrevernos a considerar.

Pero el arte religioso, desde la proyección espiritual de la desocupación del espacio, habrá de considerar como objeto de este tratamiento no solamente el espacio interior de la arquitectura, del templo, sino todo espacio—todas las artes son sustantivamente de espacio, son visuales—como el de la música religiosa, y la misma oración y la liturgia. Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a crónlech, a cero como expresión formal.

JORGE DE OTEIZA

VISITA AL SANTUARIO DE ARANZAZU

El Santuario de Aránzazu asienta sus reales en lo más abrupto de la topografía de Guipúzcoa. Nueve kilómetros de ondulante y empinada carretera le separa de Oñate, que viene a ser su obligada antesala.

Una mañana estival, fresca y risueña como suelen ser las de esta tierra, monté en uno de los viejos autobuses de servicio, dispuesto a visitar el centro mariano por antonomasia de los vascos. Fuimos ascendiendo a paso de tortuga contemplando los verdes campos moteados de blancos caseríos. Abajo, en lo hondo del valle, Oñate se empequeñecía. Cuando dejamos a un lado la gran mole del Aloña, atalaya del valle, y comenzamos a recorrer una de sus faldas, el paisaje varió un poco. La carretera discurre



al borde de un precipicio impresionante, en cuyo fondo, a la falda de un enorme peñasco que cierra el barranco, aparece una aldea desparramada caprichosamente en torno a la cuadrada torre de la iglesia. Ahora, las verdes praderas y los bosques de pinos y robles se entremezclan con salvajes rocas. Unos metros más y vemos las aguas del río que se desliza por el fondo del barranco, contenidas en un pequeño embalse, a cuya vera escapa una serpenteante carretera que se pierde en la espesura del monte. La ruta que seguimos sigue ascendiendo, pero más suavemente que al principio. Dejamos atrás la primera de las quince capillas que bordean el camino, representando los quince misterios del rosario que los romeros acostumbran rezar. La primera es la más original. Se trata de un enorme peñasco suelto, que ha sido horadado para en su interior colocar la imagen de la Virgen. Se le conoce por *Zapata*, data de los primeros tiempos de la aparición y sobre ella existen piadosas leyendas.

En una de las numerosas curvas, tallada en la roca, leí la siguiente inscripción:

AVE MARIA. Fecha de la aparición, 1469.

La historia de los primeros años del santuario es bastante obscura. Los varios incendios que ha sufrido en el curso de los siglos redujeron a cenizas preciosos documentos. El primer historiador que contó fue al mismo tiempo el primero que escribió la historia general de España, el mondragón Esteban de Garibay, cronista de Felipe II. En su *Compendio Histórico de las Crónicas y Universal Historia de todos los Reinos de España*, dedica todo un capítulo a narrar la milagrosa aparición y su proverbial influencia en la historia de la región. Garibay, descendiente de una ilustre familia de Oñate y gran devoto de la Virgen de Aranzazu, se documentó a conciencia y tuvo el privilegio de conversar con personas coetáneas al suceso que en su vejez rememoraban con gran cariño el portento. Cierta día, nos dice, un joven pastor llamado Rodrigo de Balzategui, al ir a recoger las cabras que pastaban en el término denominado Aranzazu (etimológicamente, lugar abundoso en espinos) divisó sobre un espino una extraña luz y oyó el insistente sonar de una esquila. Acercóse intrigado y se encontró, con gran asombro, con una preciosa imagen de la Virgen colocada en el hueco de un espino y colgada de una rama una esquila. Eran días en que una pertinaz sequía assolaba la región. En Oñate se sucedían inútilmente las rogativas. El agraciado pastor llegó justamente cuando se celebraba la procesión de una de ellas y dió cuenta del portento. No hicieron gran caso al principio, pero insistió y un grupo de hombres se decidió llegar hasta el lugar indicado, para ver lo que ocurría. Llegaron y se convencieron. Al volver al pueblo, una copiosa lluvia premiaba su gesto.

En el lugar de la aparición se edificó una humilde ermita. Más tarde, una piadosa viuda de Oñate se instaló como guardiana al frente de un grupo de séoras. Se construyó un pequeño albergue para refugio de los cada vez más numerosos romeros. Se constituyó una cofradía, cuya primera labor consistió en abrir entre riscos y breñas una calzada por la que comenzaron a afluir devotas peregrinaciones. Mercedarios, franciscanos y domini-

cos se sucedieron como custodios del naciente santuario. En 1514 se instalaron definitivamente los franciscanos. A partir de esta fecha comienza la gran labor apostólica de los hijos de Asís en el País Vasco.

A medida que el autobús ascendía lentamente por la sinuosa carretera, íbamos dejando atrás numerosos peregrinos que a pie recorren los nueve kilómetros, en cumplimiento de algún voto (algunos iban descalzos) o simplemente por devoción.

Al doblar una de las muchas curvas nos encontramos de pronto ante las primeras construcciones del santuario. Otro recodo con una explanada de aparcamiento con media docena de autobuses estacionados ya, y vimos aparecer, cual flecha lanzada al azul, la torre del campanil, con sus 46 metros de punta de diamante. Unos metros más y, al llegar ante la puerta del convento, la fachada de la basílica se planta ante nosotros. La primera impresión de la nueva iglesia es de sorpresa. Después de haber saboreado en Oñate una variada colección de monumentos de todos los estilos arquitectónicos, y haber recorrido nueve kilómetros internándonos en plena montaña, no sospechaba uno el encontrarse en este apartado lugar con una colosal construcción de arte moderno.

La basílica de Aranzazu, destruida en el curso de la primera guerra carlista, fue reconstruida a fines del pasado siglo. La afluencia, cada año más numerosa, de peregrinos convertía el pequeño templo en insuficiente. Los custodios del santuario decidieron construir otro que fuese digno de la Patrona de Guipúzcoa, y comenzaron una campaña para recoger fondos. El pueblo respondió, y en 1950 el Nuncio de Su Santidad bendeció y ponía la primera piedra de la nueva basílica, que actualmente está a falta tan sólo de su ornamentación. Es obra de los arquitectos Sainz de Oñate y Laorga, y aún felizmente la tradición con las más atrevidas tendencias modernas. Austera y ciclópea, sus tres torres están revestidas con piedras talladas (puntas de diamante), simbolizando al espino que dió nombre al santuario, y armoniza con la austeridad y rudeza del paisaje. Con el templo de los dominicos de Valladolid, obra de Fisac, la basílica de Aranzazu es una de las poquísimas muestras de arte religioso moderno en España, que pese a la pereza e inmovilidad de los gustos estéticos españoles, va imponiéndose.

Una amplia escalinata descendente da acceso al templo, edificado sobre el emplazamiento del antiguo; el recinto de éste servirá en el futuro de cripta. Encuadrada entre las dos torres gemelas se aprecia un gran rectángulo de cemento, desnudo, donde ha de ir el poema en piedra que en un principio debía esculpir Oteyza y que, como veremos luego, fue suspendido. En el estado actual, la fachada parece mutilada y llama a gritos que se termine.

Las cuatro puertas que dan acceso al templo son de hierro, con figuras atrectas de Chillida. El interior es impresionante por su grandiosidad y austeridad. Desde el exterior no sospecha uno encontrarse con una nave de tamañas proporciones. A semeja un poco a un inmenso teatro, con sus dos coros y sus dos brazos laterales que podrían servir para palcos. Desde cualquier punto del templo se divisa perfectamente el altar mayor, dedicado a la Virgen. En el ábside se aprecian las líneas que trazó Carlos Pascual de Lara para pintar su gran fresco mural, y que, al igual que las esculturas de Oteyza, fueron suspendidas. Las paredes están desnudas, el techo entarimado con madera oscura. Todo es rústico, pero con un gusto en los detalles más mínimos que denotan la mano de artistas consumados.

Estaba finalizando la misa a la que asistía, cuando vi salir de la sacristía, tras una cruz, a dos largas filas de franciscanos, que se colocaron a lo largo del pasillo central. Al pronto oí los sonidos del *txistu* y del tamboril y vi entrar a la peregrinación de Azpeitia: autoridades eclesíásticas y civiles, un grupo de danzantes escoltando a cuatro jóvenes llevando en andas una camilla en la que descansaba, herido, Iñigo de Loyola, y cerrando la comitiva el pueblo en masa. La imagen fue llevada hasta el altar y colocada en él. Comenzó la misa y un franciscano ocupó el púlpito. El tema del sermón, ¡ya lo quisieran muchos predicadores para sí! Cierta tarde de 1522 llegaba a Aranzazu, caballero en una mula, el futuro caballero andante a lo místico, que en una noche de vela ofreció a la Virgen su voto de castidad. Ahora, a cuatro siglos de distancia, su pueblo le trae en imagen y le deposita ante la misma Virgen que recibió sus oraciones y la ofrenda de su pureza. El padre franciscano tejió en torno a este paralelismo un precioso sermón en vasco, de tonos vibrantes y líricos.

No es San Ignacio el único hombre de alcance universal vinculado a este santuario. En el transcurso de su historia, las personalidades más egregias que ha dado el País Vasco han mantenido relaciones piadosas con la Virgen de Aranzazu. Por no citar más que los más importantes recordamos a Elcano, el primero que dió la vuelta al mundo; Legazpi, el colonizador de las Filipinas; Yrala, el conquistador y colonizador del Paraguay, y el almirante Oquendo, que en sus testamentos dejaron muestras patentes de su devoción.

De nuevo Aránzazu

«Analizar elementos demasiado concretos no es manera de enjuiciar una obra arquitectónica»

«Los artistas españoles son una esperanza»

HACE una semana se inauguró la restauración de la parroquia de Mendaza. En aquella ocasión hablamos con el director de las obras, el sacerdote y arquitecto don Antonio Pérez de Soto Roman. Al final de aquella entrevista le preguntamos sobre Aránzazu. La respuesta quedó en el aire y es hoy cuando vamos a decir el tema, porque creemos que a todos los fieles de Guipúzcoa y a todos los artistas de Guipúzcoa, España y del extranjero, interesa por muchas razones.

La situación actual de las obras y proyectos de Aránzazu es la siguiente: En su parte arquitectónica, el proyecto ha sido realizado con las pequeñas variaciones normales en cualquier tipo de proyecto. En esencia, la obra realizada es la que se presentó a Concurso Nacional en 1949 y llevó el primer premio.

En la parte decorativa, los proyectos han quedado sin realizar, salvo la Virgen, encargada a Fray Eulacio, que ha sido ya terminada y colocada. La escultura, la pintura y la cripta, cuyos proyectos fueron presentados por Simba, Lara y Basterrechea, respectivamente, fueron rechazados en 1953 por la Pontificia Comisión Central para el Arte Sacro en Italia. Lara murió y, en principio, la parte que correspondía a sus obras se suma de nuevo a concurso entre todos los pintores españoles. Oteiza y Basterrechea, desearían presentar nuevos proyectos.

Y así las cosas y con el dolor de las obras paradas, volvemos a sacar a luz el tema de Aránzazu.

—¿Que opina usted del proyecto como tal?

—La pregunta no la considero capciosa, pero sí delicada y comprometida. El hecho de que en todas partes se formule la misma cuestión me da a entender que el tema del Arte Sacro interesa y hasta apasiona. El 3 de septiembre pasado dediqué a Aránzazu mi cuarta conferencia en la I Asamblea de Pastoral y Liturgia celebrada en nuestro Seminario Diocesano, cuya reseña publicó la Prensa al día siguiente.

No acierto a saber la relación que puede tener la PONTIFICIA COMISIÓN CENTRAL PARA EL ARTE SACRO EN ITALIA con las obras que realizan nuestros artistas en España.

—El proyecto arquitectónico se ha realizado. Usted como arquitecto y sacerdote, ¿cree que las torres enjambadas de puntas de diamante suponen "un estéril esfuerzo snob-intelectual para edificar una absoluta categoría de auténtica fantasía y operanto fe"? ¿Es cierto que "falla la cruz en lo más alto" y que "los muros parecen carcos de prisión"?

—No me obligue a analizar elementos demasiado concretos. Esa no es manera de enjuiciar una obra arquitectónica. Las narices de Oteiza pueden estar muy bien en su cara; pero por ello no se las ponga a María Merini. Si yo fuera cirujano estético no le haría las narices de Cyrano de Bergerac. La estética de una nariz cortada es imposible de valorar. Pero puesta en la "fachada" de una persona ya es otra cosa. Entonces depende hasta de los dientes, manera de reír, voz, gestos, stología de su propietario.

Aránzazu es modificaciones, tachadas, espigas, colas, volúmenes, espíritu de una orden, claroscuro, historia, paisaje, época y otras cosas más. Dentro de este acorde musical y policromado hemos de jugar el "Ja" de su austera torre enjambada de espigas (ARÁN- TAZAN-ZU) sin zócalos, como el habito y el alma de San Francisco, abrasada a una naturaleza hermana, hermanandola allí en lo alto con el hermano Sol.

—No le parece demasiado pronto ver en el extranjero, principalmente en Italia y Francia, obras de Arte Sacro mucho más vanguardistas y desquilibrium que las de nuestros artistas de Aránzazu?

—«Arriba» llegó a decir que eso era una contradicción. Yo le encuentro otra explicación: a los artistas españoles se les exige más, porque son más capaces. Son una esperanza. Lo digo en serio. Sobre todo en Italia, las audacias y abstracciones y profanaciones mantienen alerta al Santo Oficio.

Y con esto no hago crítica. Me limito a aceptar los hechos y a buscarles un sentido.

Pero le aconsejo una visita a Turín, a la Sede del Comité «Messa dell'Artista». Inaugurada y bendecida por el cardenal Lercari. O si no es usted una obra a los proyectos de Monducci para la Iglesia del Sagrado Corazón de Cinecittà, o al de Castiglioni para una basílica que está realizándose con el mismo principio con que este arquitecto realizó la estación de ferrocarril de Nápoles...

Y esas tres respuestas «a las sanas formas de modernidad del Arte Sagrado». De ejemplos como esos usted deducirá hasta dónde llegan los otros, las aberraciones y las profanaciones.

Creáme: Cuando salgo a estudiar algunas iglesias "de por ahí", nuestros artistas y nuestro Aránzazu, me recuerdan el equilibrio, el ritmo, el gusto y la medida. Además, gracias a Dios, entre nuestros coetáneos artistas consagrados al Arte Sacro, no los hay representantes de lo o falta de buena voluntad.

—¿Los artistas modernos no pueden caer en estas obras a causa del peligro de que su arte les lleve a aberraciones o desvíos?

—Si existen aberraciones y desvíos entre los artistas latinos cultivadores del arte religioso a ambos lados de la frontera, la culpa es de quienes los abandonan y hasta abajan, al menos los que pudieran y debieran acercarlos y orientarlos. Ésta fue siempre la práctica de la Iglesia respecto a las artes: protegerlas, fomentarlas y assimilarlas.

—¿Usted cree que en esa basílica, con esas formas y esa decoración, el pueblo se sentirá más cerca de Dios?

—Hablándole de la Iglesia de Mendaza, le dije a usted que el arte religioso debe ser por escuela pedagógica. Es un mensaje de I, inmutable y lo divino narrado en moldes y dimensiones humanas. Este doble aspecto, el trascendental y el temporal, son la clave de la discusión. Hay elementos que no pueden variar: un crucifijo siempre ha de ser la representación del Dios-Hombre, sin deshumanizar ni desfigurar ni abstraer al Verbo hecho carne. Pero hay otros elementos que deben variar más fácilmente. Un esquimal no sentía religiosamente la Iglesia de nuestros Carmelitas de Anara, por ejemplo, y también es difícil que mi madre sienta devoción ante una abstracción de la metafísica de mi amigo Oteiza.

—Por eso, ¿no? Nuestro pueblo se sentirá más cerca de Dios con este arte de hoy. ¿Qué es lo que usted cree que se debe de hacer con el arte y con el pueblo?

—Se ha dicho que el arte es el retrato del espíritu de una época. Es muy triste ver que la piedad de nuestro pueblo se refleja como ante un espejo delatante del «Altar de San Antonio» de nuestros queridos franciscanos de Atocha, y que su gusto estético lo en-

cuentra aceptable. Alíase como este los tenemos por todas las partes. «Reformamos nuestros templos». Yo creo, como sacerdote, que ANTES hay que depurar nuestra concepción religiosa. El problema de los artistas es problema de cultura, de formación religiosa. Tampoco los artistas españoles deben copiar a los extranjeros. Nosotros somos diferentes. En las últimas décadas hemos permanecido desconectados del pensamiento exterior, mientras ellos han revolucionado. Hemos de crear nuestro Arte Sacro, y tenemos sobradas medios para ello.

—¿Usted, como arquitecto y sacerdote, si hubiera tenido que realizar un proyecto para Aránzazu, lo hubiera planteado así?

—Aránzazu tiene la gran categoría de ser una obra discutible. Yo no estoy de acuerdo con toda ella; en principio, estas cosas no se pueden

concretar, pero, que se ya lo hubiera planteado el coro a otra manera, o lo vestan los... Pero un proyecto siempre es realizable de muchas maneras. Cuando se selecciona un grupo de artistas, hay que depositar en ellos un gran margen de confianza. También tienen derecho a estar contentos de su obra.

La piedra de suntuosidad al filo exterior de dicha Y en su lugar, en vez de dos que representaban a los santos me lo hubiera caído. Esto y la demás, había que haberla criticado ni prohibido colocar una serie de potes con a los cuales yo hubiera animado y humanizado a la manera. Serían potes animados, y no personas deshumanizadas.

La conversación deriva a detalles y temas. Aránzazu, así esperando de inspiración la buena voluntad no falta.

TORRES MORALES

«De nuevo Aránzazu: «Analizar elementos demasiado concretos no es manera de enjuiciar una obra arquitectónica». «Los artistas españoles son una esperanza», El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 2 de agosto de 1959.

perdido, lo confieso dolorosamente, el idioma de nuestros padres. Ustedes luchan para conservarlo. Yo confío en que no se perderá, pero he limitado profesionalmente el campo de mi lucha a este del lenguaje de la sensibilidad cultural, cuyo abandono y grave debilitamiento entre nosotros provocó la pérdida que ustedes quieren reparar y otras más difícilmente reparables pero que también llegarán a resolverse. Si logramos ser más resueltos y generosos para entendernos por encima de los intereses mezquinos y privados que acostumbran a separarnos.

EN LA REVISTA YAKIN, del Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), publicada en vascuence, diciembre, 1960. Pregunta Fr. Joseba de Intxausti.

150

1) ¿Qué elementos emplea usted en la expresión de su idea artística? Defínalos, por favor: ¿cómo los emplea y conjuga?

Sobre los elementos que empleo y del modo como procedo en mi trabajo, puedo sencillamente decirle que se abre las manos y se extiende los brazos de modo que uno se encuentra a la hora de comenzar sin nada. Pero en esta actitud hay un sentimiento grande de amor a todo y también de desacuerdo, una voluntad de reunirlo todo y de transformarlo en algo que aunque aparentemente valga menos que lo que transforma, sea para el hombre distinto y valga más en cuanto expresa una transformación que en mí mismo se produce y que puede ayudar a que se produzca en el observador y participante de la obra.

El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio y las formas de la realidad sensible, el material y el sitio con el tema exterior que empiezo a tomar en las manos. Entra inmediatamente en juego un segundo grupo ideal que se resume en una geometría de la composición o concepto de estructura que se toma de las ideas propias del tiempo en que uno vive y con la intención que la misma obra desde su emplazamiento en la arquitectura y el paisaje, nos sugiere.

270

"Oteiza'tar Gorka. Arte berri bat", revista Yakin, Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), diciembre de 1960, entrevistado por Fr. Joseba de Intxausti, págs. 43-52. La entrevista se publica posteriormente en Oteiza, Jorge. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Añamendi, Donostia-San Sebastián, 1963, apartados 150-153. [Se ha reproducido este último].

Hago chocar estos dos grupos de seres espaciales, el primero sometido al tiempo de la realidad, el segundo intemporal. El resultado es un material de naturaleza abstracta, un dominio espacial estéticamente valioso que vamos a utilizar como trampa para citar y reducir a estatua, al tiempo vital o de nuestra vida interior, origen de nuestra angustia existencial y objeto metafísico del arte. De aquí, que en la secreta intimidad de la voluntad de creación, hay un afán religioso de salvación y que se resuelve para la comunidad como conclusión visual en una proyección política.

2) Qué relación guarda la naturaleza con su arte de Ud? Solo prescinde de ella, o más bien es su arte abiertamente hostil a la misma? O tal vez pretende acercarse a ella? Y en cualquiera de los casos, ¿por qué?

Lo que tengo es Naturaleza, lo que me falta no es Naturaleza. Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La Naturaleza vuelve a mí.

3) Expónganos por favor el papel que representa en su arte el espacio: ¿Qué es el espacio religioso y en qué sentido lo es? ¿Qué es el espacio vaciado?

Acabo de tocar este punto. Puedo agregar algo sobre el espacio religioso. Las actuales tendencias en el arte orientan la obra como un arte-mecanismo, articulando las formas en una dinámica temporal, es un arte de expresión del tiempo y el movimiento como imagen actual de la realidad o del tiempo subjetivo y angustiado, existencial, del artista. En ambas tendencias —formalistas e informales— la obra de arte repite lo que tiene la realidad o lo que tiene el hombre. Yo busco lo que me falta: una solución espiritual en términos rigurosamente visuales a esta enfermedad general de la angustia que procede de nuestra inseguridad en la vida y la carga de impresiones que desde el espacio que nos en-

vuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensa suficientes.

La naturaleza parlante y de expresión de este arte somete al hombre a un papel receptivo de oyente y espectador. Para mí que considero que la finalidad hoy más urgente del arte es contribuir a la curación metafísica del hombre por el tratamiento de su sensibilidad espacial, el planteamiento de la obra de arte debe ser todo lo contrario. Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio. De este modo en la actitud contemplativa del hombre, se le obliga a una reacción activa de su intimidad personal. Y resulta que es precisamente esta actitud la que corresponde a la verdadera actitud religiosa que como vemos debe ser prevista desde un planteamiento estético de naturaleza receptiva para el arte y el espacio de la arquitectura que pretenden ser religiosos.

151

4) Ha hablado usted del arte como salvación del hombre: ¿en qué consiste esta salvación y qué salva el arte en el hombre?

El arte obliga al hombre a poner en juego sus reservas espirituales, a enriquecerlas. Podemos hablar estéticamente de curación espiritual. El arte trastorna el orden aparente del mundo exterior, provoca la necesidad de una más profunda comprensión de uno mismo, nos obliga a poner en juego una zona íntima de nuestra conciencia cuya revelación es ejercicio de la sensibilidad.

5) Si no tengo mal entendido, su arte quiere ser un medio de perfeccionamiento humano (salvación) de tal modo que tiene al hombre por fin: ¿No es esto una degeneración del arte, es decir, un pragmatismo estético? Así como es el hombre quien debe servir a la Verdad, y no al revés, ¿no podríamos decir otro tanto de la Belleza? ¿No es el arte algo absoluto o al menos independiente del hombre?

El arte nos proporciona la clave de un lenguaje en el que hablan también las formas en la experiencia sensible y diaria del espacio. El hombre necesita ampliar su libertad y tomar posesión

de la verdad, del milagro visual incesante que envuelve su vida. De esta educación trata el arte porque su finalidad es la salvación espiritual del hombre.

Yo me atrevería a afirmar el fracaso actual de la educación religiosa y a explicarlo porque no va acompañada de una paralela educación estética de la sensibilidad. Francisco de Asís vivió y enseñó con esta doble e inseparable formación espiritual.³⁴¹ No se puede vivir una fe religiosa sin el júbilo vital de las reacciones poéticas que la acompañan, cuando sabemos descubrir el espíritu que pregunta desde las creaciones de la Naturaleza y el espíritu que contesta en las creaciones artísticas del hombre.

6) En qué puntos fundamentales cree usted que se diferencia su teoría estética de la que pudiéramos llamar tradicional? Concretamente, ¿en qué, su escultura?

No hay una teoría estética tradicional sino muchas, según el tiempo cultural y el lugar del hombre. El arte no se detiene jamás. Cada época crea su arte y dentro de cada época, el artista puede entrar en desacuerdo y agregar un propósito y proponer una solución personal. En este sentido yo no discuto con ninguna tradición, estoy instalado en mi tiempo y se me ha ocurrido concretar algo más sobre la naturaleza y la dirección en que estamos trabajando.

Si la escultura actual tiende a imaginar el movimiento o a producirlo, confundiéndose con la naturaleza o con el hombre, yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre puede ocupar espiritualmente.³⁴² Un lugar espiritual de aparcamiento y de retiro, de protección.

7) ¿Qué medios propone usted para la educación estética del pueblo? ¿Cree usted posible dicha educación?

Hay una educación profesional para entender la complejidad estética de la creación, o al menos en alguno de sus aspectos. Pero podemos relacionar también la obra de arte con la educación, en cuanto afecta por su sola presencia en la comunidad. Una sociedad aunque no entienda de obras de arte, no es la misma en presencia de las obras de arte o en la ausencia de ellas. Si no entiendo una obra de arte, pero la tengo delante, no puedo evitar

de sentirme acompañado por alguien o por algo que está aquí mismo, pero un poco más allá. Un hombre para ser distinto a otro, basta que se haga unas preguntas distintas, siempre de alguna forma, obtendrá una contestación. La ampliación de estas respuestas personales representa una ampliación de su conciencia de la libertad y del interés por su educación.

152

8) Qué ha significado para usted Aránzazu? Qué ha representado en su evolución artística?

Esta pregunta es muy delicada y me parece hecha con profunda intención. Me gustaría contestarla con amplitud, pero no sé cómo resumirla. En mi camino espiritual, Aránzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor de equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Aránzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función del porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización.

De la conjugación de todos estos factores surge la solución, en forma de varias respuestas o variantes que ha sido preciso meditar.

La pretensión de acertar desde fuera en el juicio de este resultado, o desde cualquiera de los factores, por separado, queda estéticamente fuera de la realidad tratada. En escultura no se cae en herejía, es más correcto afirmar que subí en herejía. Esta es la otra parte espiritual de mi experiencia en Aránzazu. La identificación en mí de la salvación estética con la religiosa. La no interrupción de mi vida religiosa desde lo estético. He comprobado en Aránzazu que iglesia y estatua dicen lo mismo para mí. He entendido que no son dos mundos distintos, que no tengo negocios diferentes. Todo día es para el escultor domingo, día consagrado a la salvación espiritual.

9) Cuál es el mensaje religioso y artístico que desearía darnos en su obra de arte?

El mío, que acabo de expresar. No tengo otro y es tan sencillo, tan franciscano. La sensibilidad artística transforma religiosamente al hombre con su mundo y con su vida. El amor que se pone para la estatua es un amor sin horario ni condiciones. Es el mismo amor que convierte a un hombre en un apóstol, el que convierte a una piedra en estatua. Así todas las cosas pesan hacia arriba. La fe religiosa es creer lo que no vemos, pero la fe estética nos enseña a creer en todo lo que estamos viendo. Sin sensibilidad visual el hombre religioso crea un divorcio con su vida, camina sobre un solo pie, como un animal en pecado, pesado y triste, en medio de unas tinieblas que están llenas de luz y de milagros.

10) ¿Cree usted que el vasco tiene madera para las artes plásticas? Hasta dónde usted cree que lleguen sus posibilidades raciales de artista? ¿Qué artistas ve actualmente en el País Vasco?

En cuanto a las disposiciones raciales para el arte, yo no soy nada partidario de racismos de ninguna clase, pero como creo en todo puedo también reflexionar algo sobre este punto. (En este libro quizá se perciba un sentimiento racista en el orden estético y espiritual a favor de nuestro pueblo). En el fondo de los pueblos hay algo que nos define a todos como una sola raza y es nuestra reacción ante el común destino de la muerte. En la comunidad que más fuertemente se defina este sentimiento trágico de la existencia, se definirá mejor el artista. La solución religiosa que tradicionalmente es la única que hemos encontrado a mano, ha dulcificado, digamos que ha ablandado, esta disposición natural nuestra para la actividad creadora del arte. Pero sin el arte, ya digo, que también el sentimiento religioso se debilita.

En cuanto a nuestra posible aportación al arte como comunicación y lenguaje, desde la realidad original de nuestro idioma, sí que podríamos hablar de características disposiciones raciales para el arte. Si a la influencia del vasco se debe, según la tesis de Menéndez Pidal sobre los orígenes del castellano, la transfor-

153

mación del latín no en gallego, portugués o catalán, sino concretamente en castellano,³⁴³ debiéramos intentar estudiar y deducir y descifrar la naturaleza de esta propiedad, de estos mecanismos, que no pueden ser tan secretos y que nos servirían de estímulo extraordinario y de orientación. A mi juicio este es el tema más urgente y actual para la investigación vasca.

Nuestra política cultural ha sido siempre muy limitada y falta de una verdadera ambición educativa, experimental y política. Las energías creadoras de nuestro pueblo están intactas desde el neolítico. ¿Cuál es la hora actual del mundo para nuestra poesía, nuestra filosofía, nuestro teatro, nuestro ballet, nuestra novela, nuestro arte? ¿Sabemos ciertamente de qué trata todo esto y cómo se enseña?

Pienso en el día próximo que en nuestros pueblos y caseríos haya aparatos receptores de televisión. Si no estamos preparados para tomar el control, la creación y dirección técnica de nuestros programas, y con el más alto nivel intelectual y sin concesiones con todo y para todos, si hemos de someternos con nuestra pasividad espiritual a recibir lo que se nos envíe, ya podemos despedirnos de nuestras pequeñas capillas y aficionados a la investigación y de Amigos del País y de las últimas esperanzas de ser otra cosa que este museo de literatura, historia y figuras de cera en que nos hemos convertido.

DE UN PUEBLO GUIPUZCOANO A OTRO

En esta copia de la grabación directa de mi conferencia de Irún, pedida por unos amigos de Pasajes, agrego alguna reflexión.³⁴⁴ Vivimos sin comunicarnos entre nosotros y tenemos que aprovechar una ventana que se abre con el viento, para sacar la cabeza a la calle y saludarnos, un pedazo de cinta que sobra, como en esta ocasión, para conversar un momento más. Aquí hemos dejado en esta grabación, la manifestación insistente al final del público como prueba de su interés por la creación de la Casa de la Cultura. A continuación mantuve una breve discusión con el director de "El Bidasoa", que hemos preferido suprimir

A PRIMEROS DE NOVIEMBRE

LUCIO MUÑOZ TERMINARÁ EL ABSIDE DE ARANZAZU

Empezará a trabajar a finales de mayo



El artista Lucio Muñoz fotografiado en su estudio.

MADRID (De nuestra Redacción.)

—Como hombre de mi época, he seguido con interés los caminos de la abstracción, sin que nunca éste me llegara a satisfacer. Quiero de verdad me satisficiera son Velázquez, Leonardo y Goya. Decir lo contrario sería sentir plaza de insiniero.

Apenas habíamos iniciado la conversación en su casa de la madrileña calle de Hilación Esclava cuando Lucio Muñoz, vencedor en el concurso Plazas para el Abide de la basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, se definió con palabras tan claras y tajantes. Pero, por si no habían quedado claras, las remachó, acto seguido, de la siguiente forma:

—No hay por qué dejar arrastrarse de las estéticas últimas para buscar el alarde novedoso. Le confieso sinceramente que me causan verdadera pena todos estos muchachos que ahora se incorporan al informalismo, obsesionados por aportaciones originales.

Eran las doce en punto de la mañana de un día festivo. Madrid aparecía medio deshabitado a consecuencia de la cantidad de vecinos que habían aprovechado 48 horas de asueto para lanzarse sobre la sierra o los urbanismos cercanos. El periodista había llegado hasta Lucio Muñoz para enterarse de una serie de detalles sobre lo que será el ábside de la basílica de la Andramari de Aranzazu. En casa del pintor había sin embargo, inequívocos de reciente triunfo. Su hijo —un pequeño que acaba de cumplir el año y que, naturalmente, se llama Lucio—, estaba con monzones azules que portaban felicitaciones telegráficas. Las había de todos los puntos de España. Las más cordiales —verdad, mi admirada María Luisa Jiménez,

última triunfadora de la "Sala Blanca"—, procedían de San Sebastián. Abundaban los recorres de Prensa recogidos por manos femeninas, presurosas de archivar estéticas triunfales.

Pero el pintor estaba al margen de todo. Lucio Muñoz con-

—Como tal aparece en más de un catálogo. Pero, a fuer de sincero, tengo que decir que cada día siento con más fuerza la necesidad de volver a una referencia como punto de partida. En mis primeras aventuras a la busca de una total pureza plástica, fui dejando atrás toda carga figurativa. Hoy día procuro evitar por todos los medios evadirme de la realidad y he vuelto a la Naturaleza para que en mis cuadros se trasluzca una presencia física y ambiental del mundo que me conmueve. En mi mural de Aranzazu están presentes el Ojo de Guezalta, el Peñón de Urre-jola y los precipicios de Zelazabal y Altgorri.

En mayo y con equipo

—¿Cuándo volverá a ellos para empezar el mural?

—A finales de mayo o primeros de junio.

—¿Solo o con equipo?

—Quiero que me acompañen en la tarea el pintor Joaquín Ramos, a quien ayer llamé a París para comunicarle la noticia; el escultor Julio López Hernández y un tallista y dos carpinteros, a los posibles vascongados y con conocimientos de las maderas de la tierra.

La pintura

—¿Realizará su obra en maderas vascongadas?

—Aún no lo sé. Sólo me pre-

logiado de la pintura española contemporánea.

No es vano el hombre que ha obtenido el primer premio en el concurso de Aranzazu, además de crear síntesis artísticas tallando criterios, arañando espigas, trazando estrías y flunas horizontales sobre talleres que viven transfiguraciones mágicas al contacto con tierras rojas, ceres y azules, es excelente escritor que ha publicado en la revista "Artes" lo siguiente:

—Yo he tenido ocasión de hablar con más de un pintor muy joven y he podido comprobar que sus más serias preocupaciones distan mucho de querer orientarse por el camino de la honrada y el esfuerzo. Conozco pintores que después de pintar los cinco o seis primeros cuadros de su vida —todos ellos informalistas "abstractos" y con una desesperada preocupación por no parecerse a nadie— ya lanzan firmes proposiciones de exposiciones, artículos, etc., todo ello conseguido sacrificando un tiempo y un esfuerzo que deberían reservar para su propia maduración. No vendrá mal que dentro de unos años queden tres o cuatro nombres de artistas que añadir a los que Moreno Galván se ha dejado en el tintero. Pero lo pongo en duda si continúan empeñándose en no enterarse que la "madre" está en la realidad, en la vida, en la naturaleza. Los pintores de la realidad son los pintores "rivos", los que se alimentan de la vida, del pueblo y de la savia terrestre.



Detalle de la decoración del ábside de Aranzazu, según boceto de Lucio Muñoz.

tinuaba siendo el mismo muchacho sencillo y cordial de tantas ocasiones. Parecía el alumno, estudioso y aprovechado, que aún no hace mucho tiempo salió de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Obra temporal

—Serena y pausadamente, con seguridad total y plena, contestaba a nuestras preguntas:

—Yo creo—nos dijo—que mi ventaja sobre los restantes concursantes radicaba en la circunstancia de que, en agosto del año pasado, estuve una larga temporada en Aranzazu identificándome con el con-

cupa la perdurabilidad del mural, expuesto al mismo riesgo a que están expuestos todos los retablos que en el mundo son. Por eso quiero alisar el mio de la realidad e impregnar su resaca con el recuerdo de la vida.

—¿Cómo realizará el proyecto?

—Colocaré sobre el ábside un revestimiento general de madera, de unos siete centímetros de grosor. Tengo que partir del punto medio del relieve para trabajar con formones, guías y aviesas. Añadiendo nuevas capas de madera y tallando hendiduras dejaré todo dispuesto para las tierras y los azules de mi paleta.

—¿Cuanto tardará en termin-

Así es en su vida y en su arte este Lucio Muñoz, que por el camino de la seriedad, la honrada y el esfuerzo, después de alimentar su arte por los riesgos guipuzcoanos, ha triunfado en retido Aranzazu. V. se. Moreno Galván, ábside de la basílica de la Andramari de Aranzazu. Patrona de Guipúzcoa.

Manuel LLANO GOROSTIZA

Apóstoles en la cuneta

Por JOSE DE ARTECHE

UN escritor de nacionalidad venezolana, después de una visita a Aránzazu, viene a declararme, juntamente con la admiración por el experimentada ante aquella magnífica estructura arquitectónica tan admirablemente adecuada al paisaje, su profunda extrañeza ante el inacabado frontis del templo, feamente erizado de hierros.

Mi amigo el escritor me ha puesto en un verdadero compromiso. Por los detalles de su relato deduzco que durante su visita a Aránzazu no se fijó en el grupo de apóstoles, destinados al desnudo frontis, motivo de su extrañeza, que, por lo menos hasta hace poco, reposaban abandonados en la cuneta de la carretera, ni tampoco alcanzó a ver otra curiosidad de Aránzazu que le hubiera servido las explicaciones deseadas y que yo, por vergüenza, me resistía a darle.

Me refiero al vasto corredor de Goiko-Venta y al lienzo de pared con una graciosa escultura de la Virgen de Aránzazu en tamaño natural encuadrada de una vigorosa composición pictórica representando con sobrios trazos la aparición de la imagen al pastor Balzategui, con una triste dedicación en vasculencia de sintaxis algo incorrecta, pero de intención profunda en su misma limitación. Traducida viene a decir: "Larra y Oteiza a Goiko-Venta cuando quedaron sin trabajo" (Lan gabe geratu zianlan).

No; nada de todo esto dije al escritor. Temía que no me comprendiese, pero temía asimismo que —para mayor vergüenza nuestra— comprendiera demasiado. Y esto hubiese sido mucho peor.

Pienso, sin embargo, llegada la hora de abordar claramente el problema de la total culminación de las obras de Aránzazu, santuario de moderna traza europea enguido en medio de nuestras montañas.

Larra, el ilustre pintor encargado de realizar la pintura del gran ábside, ya murió. El recuerdo del gran artista, dolorosamente defraudado en sus más puras ilusiones, me tienta ahora a escribir unas líneas virulentas, pero prefiero contenerme.

Deseo que estas líneas sean constructivas. A los detractores del proyecto del fenecido artista los invito a considerar que la obra del ábside ya en los preparativos de su realización por otro gran artista, no parece significar ni muchísimo menos una

marcha atrás en las audacias que reprochaban a Larra.

Este, repito, murió. El ábside que imperiosamente reclamaba un artista, ya lo tiene. La fachada exigiendo un escultor tiene también su artista, el mismo que en un principio concibiera para la misma un insólito poema en piedra.

Hay que haber oído a Jorge de Oteiza esa tremenda frase alusiva a su trunca obra de Aránzazu, que condensa la amargura muchas veces inseparable de la existencia de los artistas luchando con el tiempo siempre fugitivo:

—Los detractores de Aránzazu no tienen prisa; pero yo sí tengo prisa porque mis años están contados.

Es preciso que Jorge de Oteiza regrese cuanto antes a Aránzazu para reemprender su obra inacabada. Nadie absolutamente me induce a este artículo. Pero desde la soledad de mi cuarto lanzo de todo corazón un llamamiento a los amigos del incomprendido artista gulpuzcoano para que añadan su voz a la mía. Haría lo mismo por cualquier otro en un caso semejante en esta tierra tan cruel con sus artistas.

Oteiza es hijo de nuestro pueblo. Quérase o no, guste o no guste, su obra tiene una proyección internacional. ¿Por qué maldición los hijos de nuestra tierra tienen tantas dificultades para realizar en él su obra?

El arte religioso, afortunadamente, va eliminando muchos añadidos. Cada época crea su estilo. Aránzazu, en su concepción general, responde al estilo de nuestra época. Y es menester proclamar que el frontis imaginado por Oteiza es el más adecuado a su grandeza.

Hagamos entre todos que Oteiza termine allí su obra antes que sea tarde. Hagamos que pueda realizar el anhelo de la admirable oración con que finaliza su Androcanto y sigo, el grito de su decepción al ser apartado de su trabajo en Aránzazu: "Querido Dios mío: quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que Tú hiciste... Desde esta pequeña piedra, te entiendo, te descubro y te reconozco y te agradezco y te acompaño. Ahora sí que estás contento. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra..."



Apóstoles en la cuneta

Por JOSE DE ARTECHE

Un escritor de nacionalidad venezolana, después de una visita a Aránzazu, viene a declararme, juntamente con la admiración por el experimentada ante aquella magnífica estructura arquitectónica tan admirablemente adecuada al paisaje, su profunda extrañeza ante el inacabado frontis del templo, feamente erizado de hierros.

Mi amigo el escritor me ha puesto en un verdadero compromiso. Por los detalles de su relato deduzco que durante su visita a Aránzazu no se fijó en el grupo de apóstoles, destinados al desnudo frontis, motivo de su extrañeza, que, por lo menos hasta hace poco, reposaban abandonados en la cuneta de la carretera, ni tampoco alcanzó a ver otra curiosidad de Aránzazu que le hubiera servido las explicaciones deseadas y que yo, por vergüenza, me resistía a darle.

Me refiero al vasto corredor de Goiko-Venta y al lienzo de pared con una graciosa escultura de la Virgen de Aránzazu en tamaño natural encuadrada de una vigorosa composición pictórica representando con sobrios trazos la aparición de la imagen al pastor Balzategui, con una triste dedicación en vasculencia de sintaxis algo incorrecta, pero de intención profunda en su misma limitación. Traducida viene a decir: "Larra y Oteiza a Goiko-Venta cuando quedaron sin trabajo" (Lan gabe geratu zianlan).

No; nada de todo esto dije al escritor. Temía que no me comprendiese, pero temía asimismo que —para mayor vergüenza nuestra— comprendiera demasiado. Y esto hubiese sido mucho peor.

Pienso, sin embargo, llegada la hora de abordar claramente el problema de la total culminación de las obras de Aránzazu, santuario de moderna traza europea enguido en medio de nuestras montañas.

Larra, el ilustre pintor encargado de realizar la pintura del gran ábside, ya murió. El recuerdo del gran artista, dolorosamente defraudado en sus más puras ilusiones, me tienta ahora a escribir unas líneas virulentas, pero prefiero contenerme.

Deseo que estas líneas sean constructivas. A los detractores del proyecto del fenecido artista los invito a considerar que la obra del ábside ya en los preparativos de su realización por otro gran artista, no parece significar ni muchísimo menos una

EL MARTIRIO DE LOS APOSTOLES DE OTEIZA

LOS dogmas jamás podremos intentar explicarlos con masas. Los conceptos se expresan mejor con espacios. El arte tradicional es siempre figurativo, pura anécdota. Jamás la Eucaristía podrá explicarse con figuras de corderos pascuales. ¿Es que acaso la Eucaristía no es pan azúmo con figura de círculo?"

Esto me decía Oteiza allá por el año 1958. Ya para entonces se había planteado —y casi ya olvidado— el problema de sus apóstoles. Los apóstoles de la fachada de Aránzazu. Un problema que —les aseguro— jamás he llegado a comprender. Porque son apóstoles sin problema. El problema solemos ser, generalmente, los hombres.

son medio piadoso para el ejercicio de la piedad. Lo ha dicho el mismo y yo lo dejé, hace tiempo, consignado en letra impresa: "Los hice abiertos como aquel paisaje que es también de piedras abiertas. El campesino que al santuario llegara, los vería; y después, en sus faenas del campo, vería las piedras del paisaje, también abiertas y su recuerdo volaría a los apóstoles, al santuario, en definitiva a Dios".

Se trata, como puede verse, del más fundamental de los recursos psicológicos, sin trampa ni cartón, recursos de tipo experimental, aplicados constantemente por los directores espirituales: servirnos de lo que nos rodea para un recuer-

a San Juan, la espada a San Pablo. Los hice a todos iguales, poniendo solamente lo fundamental lo que les era común. Era ir repitiendo la esencia de apóstol muchas veces."

¿Qué importa que sea Santiago, Juan o Tadeo? ¿Quién nos ha dicho —en la imaginería clásica— que aquel de la barba ensortijada es Judas o el de la capa azul sea Mateo? ¿No se trata de convencionalismo creado por cada artista particular de cada artista en que no coinciden unos con otros.

Y son precisamente los convencionales quienes señalan la falta de la barba ensortijada o la capa azul, como si ellos tuvieran docu-

mentos de primera mano para atestiguar rasgos físicos. Ellos se

anclaron en el defecto y les duele la depuración de formas.

Con todo lo avanzado que parece —y lo es— Oteiza, yo puedo asegurales que sigue una línea tradicional.

Veán ustedes las tablas de los primitivos y de los flamencos y se encontrarán con un tema constantemente repetido bajo el mismo símbolo. Me refiero a las representaciones pictóricas de San Juan Bautista. El precursor está a la orilla del Jordán; hacia ella se acerca Cristo, y Juan, al verlo, dice: "Ecce Agnus Dei" (He ahí el Cordero de Dios...), señalándolo con el dedo índice de la mano derecha. Y los pintores, a que me refiero, quisieron cargar su fuerza expresiva en el "He ahí" y nos pintaron a un San Juan con el dedo índice extendido; dedo grande, desproporcionado, como flecha indicadora de Dios.

Esto se hizo allá por el siglo XIV o XV, y los más reaccionarios se deshacen en elogios, quizá sin comprender el simbolismo.

Y los símbolos se multiplican: "Sagradas cenas" donde el Hijo de Dios es de tamaño superior a los apóstoles, para significar su divinidad y atraer la mirada del espectador; y los absides románicos con cabezillas de asnos que tratan de encarnar la humildad de Cristo.

Y son siempre los mismos espectadores con los mismos tópicos, pues recurren a hablarnos de la expresión, del sentimiento, de la sensibilidad del artista, de las proporciones de lo clásico o de la exaltación del romanticismo.

En cambio, a quien sigue la misma línea de símbolos, expresión y proporciones se le echa en cara, vaya usted a saber qué.

Lo que pasa es que los símbolos y las metáforas no son ya los manidos, sino que van de acuerdo con una estética del siglo XX.

¿No es absurdo que lo que en uno se alaba se vitupere en otro? Pero esto de que los contemporáneos no entiendan a un artista es una constante en la historia. Pero ¿es que hemos olvidado que Wagner, por ejemplo, creó un estilo nuevo, cromático, renovando la paleta orquestal, y que "Los maestros cantores de Nuremberg" es música incomprensible por los aficionados de su tiempo, y que a nosotros podría parecerlos "clásica"? ¿O que nuestros antepasados acostumbrados al románico, se llevaban las manos a la cabeza cuando empezaron a ver los primeros atisbos del gótico?

Pero basta ya. Estoy pisando un terreno trillado. Esto lo pone cualquier manual de bachillerato.

En el caso concreto del "problema" de los apóstoles de Oteiza, lo que de verdad me preocupa es que nos rían las generaciones posteriores. Dentro de los males, el peor; porque peor será que nos dan cuenta de nuestra desidia, comprensión y oscurantismo.



Fragmento del Apóstolado de Aránzazu, obra de Jorge de Oteiza.

A quienes vituperan el colegio apostólico realizado por Oteiza cabría hacerles una pregunta: ¿Por qué? ¿Qué tiene usted que decir en contra de ellos?

Y antes de lanzar un juicio es preciso sopesar las partes. Una la pone usted. La otra deberá ponerla el artista. Dejemos, pues, que sea él quien lo explique.

Oteiza realizó unos apóstoles "abiertos" y con ello quiso significar la desnudez espiritual, el vaciarse de todo lo terreno, conceptos y expresiones comunes a todos los clásicos de la literatura ascética y paso obligado en el ejercicio de la virtud, allanamiento de obstáculos previo y absolutamente necesario para gozar de la mística si Dios nos la quiere conceder.

Descendiendo a un terreno más práctico, los apóstoles de Oteiza

do constante de Dios y la promesa en acudir a Él."

A quien busque apoyaturas para sus débiles argumentos, aún le queda otro, en apariencia infranqueable. Se trata del número.

Informaciones hay que corren con excesiva velocidad. Si todas corrieran así, otro gallo nos cantara.

Y digo esto porque, como pólvora incendiaria, recorrió el ámbito nacional la noticia de que en el friso de Oteiza eran catorce los apóstoles, en lugar de los doce habituales.

Oteiza —hombre que hace las cosas con un porqué— responde: "El número era lo de menos. Me dieron un espacio y yo tenía que llenarlo de apóstoles. Si el espacio hubiera sido mayor, hubiera puesto cincuenta. Yo quité la anécdota a cada apóstol. Quité el libro

JORGE DE OTEYZA

Por JUAN A. GAYA NUÑO

"Ediciones Guadarrama" es una de las editoriales españolas de más prestigio en el campo concreto de las publicaciones de libros de pensamiento. En una de sus colecciones, dedicada a crítica y ensayo, ha dado a la luz una obra titulada "Escultura Española Contemporánea", de la que es autor don Juan Antonio Gaya Nuño, primera figura de la investigación esteti-

ca. En este libro, Gaya Nuño tiene un capítulo dedicado a "La invención de formas", donde no podía faltar la presencia de Jorge de Oteiza, a quien califica de reordenador de la escultura de sus leyes, escultor dotado de vivísimo poder expresivo, vasco genial, tremendo, magnífico, fabuloso, bravísimo escultor, genialísimo creador, nadie como él facultado para la factura de estatuas rabiosamente dinámicas, uno de los espíritus plásticos más sagaces del entero siglo, autor de estatuas más hermosas y definitivas del siglo.

Tras los artículos recientemente publicados en nuestro periódico sobre las esculturas de Oteiza, nos ha parecido oportuno dar a conocer la visión del señor Gaya Nuño, una de las firmas más autorizadas en los estudios estéticos del presente.

A sólo nos queda un escultor que presentar y comentar.

Pero un escultor de dimensión tan excepcional que su presencia justificaría prolongar este rincón de las invenciones en varios cientos de páginas. Y serían pocas. Porque hay que frenarse mucho para no dar un torrente de razones sobre Oteiza, el reordenador de la escultura y de sus leyes, el constructor de una pro historia propia y particular. Jorge de Oteiza (Ormaiztegui, Guipúzcoa, 1908), es tan pícnico, vehementemente tumultuoso en cuanto a sujeto como ásero, ciclónico, grandioso y sobrecorredoramente arcaico e turbulento en tanto a obra. Oteiza, vasco transplantado a América y vuelta de ella con cuadrante sabiduría, posee una visión tan romántica, profunda y constructiva de su estética que asombra. Todo tiene un sitio porque debe tenerlo, nada sobra a una limpieza proyectada, debe subsistir, todo puede ser curso en una nueva geometría. Del volumen, geometría, sobrecarga revisada. Para él, el modelo voluminoso de la forma y del mundo actual es el hiperbolóide de arbolaciones exteriores, como antaño liviana en oposición al cilindro.

El viejo cilindro, protagonista estético de las formulaciones en el arte. Frente al estallido de este elemento, la rotación constante del hiperbolóide de Oteiza. Pues entendiendo al escultor que el generador, contenido en este uso hiperbólico, se afianza en el ensamblamiento del artista y coza de los mundos externos condenadores y condensadores de la forma escultórica, de la que emerge un poderoso concepto expansivo. En esta forma de Oteiza nada vuela, sino que permanece ferozmente anclado y pegado a tierra. Sus gentes son gentes —casas, gentes cobijadas en si mismas, gentes marsupiales de gravedad cúbica y de huesos también cúbicos, gentes plantadas como cigüeñas, de cuernazo atormentado y solar, las cabezas como menidos planetas. Gentes generosas, revoltosas porque el exterior es incapaz de contenerlas. Todo parece extraído de un gran viraje cultural, de las Cieladas reofrecidas, o de un primer e inédito reservorio de los primeros vascos. Son estas esculturas de Jorge de Oteiza, los más acobijados y acusadores monumentos de la Humanidad, ellos mismos delidades vivantes y reos del pecado de vida; pues todos, el "Hombre cogido" o "La madre", reventan de pura vida. En este tremendo escultor, las dimensiones cuentan mucho menos que en ningún otro de sus compañeros, en los que alguna vez el tamaño defía adivinar magnitudes gigantes: los monumentos de Jorge de Oteiza podrían componer la más bárbara y férrea de las culturas, y al disminuir en escala no perderían nada, absolutamente nada de su ferocísima fuerza inicial. La belleza de la materia, una porcelana irisada por la coelón, o un cobre de pura veta, les añaden un espléndido fuego de dedicación. Y estos ritos humanos y malignos sólo borran su prestigio fascinador cuando otras esculturas de Oteiza, mucho más amigables y optimistas, nos eternizan, construidos en el hiperbolóide, los rostros de Cristino Mayo o de Julio Antonio Ortiz. Unos y otros nos traen la perfecta medida del grandioso sentido formal de su autor.

Escultor dotado de vivísimo poder expresivo, este vasco genial no cede.

quedará perpetuamente alerta a todo lo referido por la expansión de las formas y con el propósito de corporeizar una forma más que humana. El es teorizador amigo de dar el porqué de sus ásperas esculturas, y tiene una constante y directa relación entre su corazón y sus manos, y entre cerebro y corazón. Verdad es que nadie como él tan facultado para la factura de estatuas rabiosamente dinámicas, henchidas de fuerza solar y secular, la misma que engendrará los monumentos megafónicos amados por Oteiza. Hirviendo en el continuado laboratorio, que es su vida, Oteiza se pierde casi en la puesta en práctica de sus fórmulas, robando a su creacionismo obras pungentes y dramáticas para recrearse en las pruebas de su crisol, donde, a no dudar, concluirá por inventar seres vivos. Las posibilidades plásticas que ahora seducen mayormente al magnífico Oteiza son las del desarrollo del poliedro abierto y ofrecido como una flor; la declinación infinita de unas cuantas formas vitales, sensibilizadas hasta lo palpitante, respirando, mostrando



cualquiera de sus espinazos; la fundamentación luminosa y transparente de la escultura; la movilidad de una estatua mediante la segmentación de las carnosidades axiales, hechas móviles todas sus vértebras; la copiosa posibilidad escultórica de las superficies de hormigón armado; la investigación sobre las tres superficies ideales de un muro, todo el tratado como escultura... No es posible enumerar ni mucho menos analizar, la febril carrera mental de este genialísimo creador, de este maravilloso Oteiza, uno de los espíritus plásticos más sagaces del entero siglo. Además sería contraproducente, porque todo este dinamismo, pro y a mático, saludable mente cerebral, racionalmente manual, maravillosamente servido por su maestría, resultaría inútil en manos ajenas. Y él, Jorge de Oteiza, ni tiene discípulos ni creo que le fueran posibles. Acaso parezca lastimosamente desdichado que los años de vida de Oteiza —y ojalá sean muchos— queden demasiado estrechos para pragmatizar en piedra y en bronce toda su plural ocurrencia, liviana para todas las coqueas tradicionales. No han pasado de boceto algunas de sus ideas, las del "San Isidro", del monumento a Felipe IV en Bilbao, el pensadísimo "Apostolado" de Aranzazu, todo ello porque la erosión preceptiva de los más suele ser hostil a la invención. Y Oteiza, autor de algunas de las esculturas más hermosas y definitivas del siglo, nos va a dejar muchas menos de las que su portentoso don debiera dar. Y sepase que es un artista fabuloso, magnífico, inesperado, uno de los hombres que mejor honran a nuestra novecientos.

Con él, con este bravísimo escultor guipuzcoano que es Oteiza, concluye de momento este fecundo y buen capítulo en que la escultura española se despega de la realidad hacia los lejanos nidos de nebulosas potencialmente perfectos, ideales tesoreros de formas por codificar.

Las esculturas de Aránzazu

Por CARLOS RIBERA

EL problema de la Iglesia inacabada de la Patrona de Guipúzcoa ha sido de nuevo resucitado por iniciativa del escritor José de Arteche en estas mismas columnas, al que han seguido otros artículos, entre ellos uno, muy convincente, de Ricardo Apraiz.

Esto ha dado lugar a que la gente vuelva a hacer comentarios se extrañe, se lamenta, se duele entrañablemente, de que no llegue a resolverse una situación tan desalada, y a que se formen los inevitables dos bandos: los otelzistas y los antiotelzistas.

—¿Y usted qué cree, se deben colocar o no las esculturas de Otelza en Aránzazu?

—Pues sí; sin ninguna duda. No solamente el famoso friso de los Apóstoles, sino también el altorrelieve de la Virgen, rodeada de temas alegóricos vascos debe completar la fachada del santuario, tal como habían proyectado arquitectos y escultor.

—Pero usted siempre se ha manifestado contra las formas modernas del arte religioso, ¿cómo es que ahora ha cambiado de opinión?

—Perdón. Yo no creo haberme producido nunca en contra del arte moderno religioso ni contra la modernidad de ninguna otra forma artística; al contrario siempre he defendido el criterio de que el arte tiene una clara función social: el cumplir el cometido de representar máximamente el sentir auténtico de su tiempo. Lo que sí he dicho muchas veces, y habrá que insistir aún más, es que al artista identificado con las formas estéticas más recientes se le ofrece una gran dificultad para producir algo que no sea puramente artístico, que exija un contenido humano, porque la trayectoria de las artes, desde hace sesenta años se dirige inflexiblemente hacia una plena deshumanización.

—Pues precisamente el arte religioso se presta a la expresión de lo no humano, a lo espiritual o lo divino.

—Sí, pero cuando se trata de representaciones iconográficas, lo divino ha de estar contenido, engastado, en la existencia de lo humano. Esto es tan fundamental en la religión católica que no puede ser soslayado, ni siquiera eludido con actitudes ambiguas. Nuestro Señor Jesucristo es Dios pero hecho hombre; si no es un hombre como nosotros, la Redención cae por su base. Lo mismo pasa con los santos; si San Pedro o San Pablo, en lugar de ser hombres de carne y hueso, fueran espíritus dotados de poderes sobrenaturales y liberados de los trabajos y miserias humanas sus figuras perderían instantáneamente su cualidad excelsa de ejemplaridad. Y aquí es donde el problema del arte religioso actual se encuentra con su difícil encrucijada.

¿Cómo acometer la representación humana con sincera dignidad plástica, con la exigencia estética de una formación que en muchos años ha estado encauzada en la pura expresión de las formas, purgadas de toda mezcla literaria, alegórica y hasta elementalmente representativa?

Y además, en lo religioso artístico ocurre como en la oratoria, que no se puede pronunciar un sermón desde el púlpito, que ha de dirigirse a todo el mundo, como una conferencia, proyectada para un público minoritario.

—Luego las esculturas de Otelza que no resuelvan estos problemas no deberán ser colocadas.

—Nada de eso. El friso de Jorge de Otelza nuestro laureado escultor orotarra, lo mismo que el resto de su proyecto de la fachada de Aránzazu, no pretende la representación iconográfica, sino dar una nota de exaltada espiritualidad anunciadora de que el edificio que tenemos delante es una iglesia, un templo y no otra clase de construcción; tiene una palpable función ambientadora complementaria de los motivos arquitectónicos.

Por lo demás, a mí particularmente, me parece un gran acierto esa generalización formal que pudiéramos decir, porque soy completamente enemigo de que las representaciones estrictamente iconográficas estén expuestas a la inclemencia de la intemperie y al fácil comentario irrespetuoso.

Las esculturas de Otelza están tan identificadas con la concepción total arquitectónica, que forman, en realidad, parte de ella; por esa razón creo que sería un arduo problema el sustituirlas por las de otro autor, o por otras del mismo Otelza, pero realizadas con distinto concepto.

—En fin, tenga usted razón o no en lo que dice, lo cierto es que la Iglesia de Nuestra Señora de Aránzazu no puede quedar mutilada definitivamente; es preciso rematar una obra que tanto esfuerzo ha costado y tantas ilusiones ha sabido despertar.

—Claro que no; no quedará. Y tendrá que ser llevando a cabo la idea completa de los artistas que la proyectaron y de los que la escogieron.

Pudiera, sin duda, haberse hecho otra cosa, haberse proyectado la edificación con un espíritu distinto, podrá, naturalmente, discutirse el acierto general de la construcción, pero no creo que nadie, una vez decidido ese camino, afronte la responsabilidad de adaptar algo diferente a lo ideado, que destruiría la unidad del estilo arquitectónico, que desarticularía el conjunto, haciéndolo perder su nobleza artística.

CARLOS RIBERA

ARANZAZU

ARTES PLASTICAS Y LITERATURA

M. AGUD QUEROL

NO sabemos con qué intención le dan a uno "vela en este entierro". Nos piden una opinión acerca de la obra escultórica de Aranzazu. ¿Acaso está autorizado cualquiera para ello?

En fin, aun a trueque de sufrir algún "resbalón", habrá que cumplir con la mejor buena voluntad y sin ánimo de molestar a nadie (cosa bastante difícil, dada la susceptibilidad de muchos y su reacción ante la crítica, por inocente que ella sea).

No se trata de buscar las causas que motivaron la eliminación del apostolado de Oteiza del santuario de la Patrona de Guipúzcoa. Se ha hablado demasiado de algo que tenía una fácil explicación, que no vamos a dar naturalmente.

En un ambiente tan tradicional como es el de aquí en las manifestaciones de la estatuaría religiosa, era explicable que los conservadores (en sentido estético) quisieran salvaguardar "su" tradición, y era lógico también que suscitada una polémica se diese el "golletazo" al asunto, que en realidad era diferir "ad kalendas graecas" la solución.

Dejemos aquello, y no aprovechemos unas circunstancias psicológicas propicias para censurar por una cosa, cuando en realidad la censura pudiera ser entendida por otra.

Es preciso replantear la cuestión con argumentos válidos (que debe haberlos, suponemos) y deslindar dos terrenos: el uno, la necesidad de dar remate al frontis del templo, según el proyecto primitivo (como dice Carlos Ribera); el otro, no mezclar la literatura (más o menos mística), "a posteriori" en algunas manifestaciones, a la realización plástica del proyecto escultórico.

Es decir, Aranzazu está inacabado y sería absurdo, en su concepción actual, poner otro tipo de escultura que la primitiva de Oteiza, quizá en estos momentos ya más comprensible para el pueblo, después de tanta tinta vertida. (De ello nos habla la voz autorizada de Carlos Ribera.)

A veces siente uno temor de manifestar sus gustos, pues es tan frecuente el hombre masa, que, sin pretenderlo y de una manera pasiva, ofendemos a veces.

Si en su día hubieran colocado las "desdripadas" figuras de Oteiza en el friso, hoy nadie se escandalizaría de su presencia. Ahora, también es verdad que las pasiones se hubieran enconado más durante una temporada. En cambio, si en los momentos actuales dan remate a la obra, no habría escándalo, y hasta los más reaccionarios la admitirían.

Por ello, no censuramos las medidas de entonces, que sacrificaron un poco el entusiasmo del artista. Al fin y al cabo, su deber es sacrificarse. El verdadero artista vive para el futuro; ya que al ser hombre anticipado a su época es natural la incompreensión de ella, por tanto debe esperar, aunque sea desde la tumba. No es muy consolador esto pa-

ra el amigo Oteiza, pero él es hombre de temple y no tomará a mal nuestras palabras. Además, no le hará falta esperar tanto, a buen seguro.

¿Que en Aranzazu se hubiera podido hacer otra cosa aun más acorde con el paisaje y significación? Parece indudable, y algún proyecto ya existía. El que se adaptó presentaba el inconveniente de su falta de captación visual, si no se comprendían las faraónicas obras actuales (nos tememos que éstas van a dejar un poco "chata" la perspectiva. No seamos, sin embargo, pájaros de mal agüero). De todos modos las obras eran obligadas.

Lo que no puede admitirse es podar el conjunto, que sólo tiene razón de ser como tal conjunto con sus esculturas.

No diríamos lo mismo de la representación de la Virgen: pero recursos tiene el artista para elaborar una figura que no desdiga del tono arquitectónico y escultórico, y a la vez nos muestre, aun en el sentido más abstracto, menos anecdótico, lo que nuestra mente y nuestros sentimientos reclaman como representación o evocación de la Madre de Dios.

Resumiendo: Aranzazu debe ser terminado y según el plan primitivo, ya que se adoptó ese proyecto.

Pasemos al otro punto.

No vemos justificación en la campaña emprendida, acudiendo a explicaciones místicas, poco menos que si fuera un sacrilegio el abandono de los Apóstoles de Oteiza. No es preciso ponerles literatura a unas figuras que pretenden ser esenciales y por tanto libres de toda anécdota, libres de todo postizo literario, cual tiene la lamentable imaginaria de Olot.

Acercas de esto se han vertido conceptos muy discutibles. Oteiza, que es un magnífico escritor, a pesar de que se puedan imaginar muchas de sus afirmaciones, nos da explicaciones que tememos de poco éxito, aun entre los que quieren entenderle y admitirle. Además, ahora parecen demasiado "a posteriori" (y fíjense que decimos "parecen").

Dejemos los intentos de explicar lo inefable, y tratémose la cuestión desde el punto de vista plástico. Desde el punto de vista de las exigencias del plan admitido desde el principio, que tiene su simbolismo, y nadie dudará de que aquellos son los Apóstoles, ni se escandalizará, una vez asimilada la novedad. Así ocurrió con todos los estilos al iniciarse, y así sufrieron los precursores la incompreensión de la mayoría.

Por consiguiente, no confundamos las cosas pretextando las exigencias místicas de unas figuras, para colocarlas en su sitio; sino acudamos a lo que es mucho más fácil: a las exigencias de la armonía del conjunto y a lo natural de su esquematismo, dado este supuesto.

**Llamamiento
de los artistas
guipuzcoanos**

**Para que los apóstoles
de Oteiza se coloquen
en la fachada de Aránzazu**

Firmada por Amable
Arias, Eduardo Chillida,
Gonzalo Chillida, María Paz
Jiménez, José Luis Zumeta,
Remigio Mendiburu y Ra-
fael Ríaz Balerdi, hemos re-
cibido el siguiente escrito
que literalmente reproducimos:

“Como deseo de vida sin
límites contra la indiferencia
y el estancamiento.
Como expresión auténtica
de un hombre y como paso
importante en la renovación
de la estética religiosa.
Nosotros, artistas guipuz-
coanos, conscientes de la
importancia y trascenden-
cia de las obras de Aránza-
zu, queremos que los após-
tles de Oteiza sean pue-
stos en la fachada de la ba-
sílica.”

“Llamamiento de los artistas guipuzcoanos. Para que los apóstoles de Oteiza se coloquen en la fachada de Aránzazu”,
La Voz de España, Donostia-San Sebastián, 2 de agosto de 1962, p.6.

OTRA LANZA POR OTEYZA... Y POR ALGUNOS MAS

Por JESUS MARIA TALAVERA

EON retraso, motivado por un viaje "europeizador", aparece este artículo. En las páginas de LA VOZ DE ESPAÑA se han venido publicando una serie de artículos, hace pocos días un manifiesto de artistas creadores, tendientes a conseguir que las esculturas de Oteyza tengan el lugar que les corresponde en el roquedal de Arriaza. No creo yo que las cosas en arte se resuelvan por simple suma de votos y, mucho menos, que Oteyza tenga los votos suficientes —cuantos serían necesarios— para que sus Apóstoles marquen su estilo inconfundible en el Santuario. Pero, como principio, como introducción a lo que de verdad es importante: el derecho de un artista a realizar su obra, estos artículos son inapreciables, por venir de quien tienen, por conformar una opinión y por servir de replanteamiento de un caso que nunca debió producirse.

A Jorge de Oteyza lo he visto dos veces y las dos hemos discutido, apasionadamente, a grandes voces, en público incluso. Ahora utilizo su "caso", supongo que podrá perdonarme, no como mediocridad, sino como punto de partida para dar a la ruptura de esta lanza literaria el valor de defensa de unas categorías y de unos principios, que, trascendiendo de lo puramente literario, nos compromete desde muchos y muy diversos ángulos.

Dejemos a un lado el que nadie es profeta en su tierra, vamos a marginalizar su pretendida locura —no nos corresponde a nosotros, los locos, el hacer elogio de "esa bendita locura" que es la creación—, e intentemos calar en la raíz, en la dimensión exacta del problema. La oposición a Oteyza no es de carácter personal. Se encuentra fundamentada, es necesario reconocerlo, en un estar ideológico, en un empujamiento, en una posición pre-establecida en torno a las cosas. Unos señores, no sé quiénes son, han llegado a unas ideas estéticas, intelectuales, se encuentran en posesión de una tabla de valores y se encuentran cómodos. Tienen esas ideas como algo subterráneo, a modo de una pertenencia personal, como oposición ganada —las ideas subterráneas el derecho ciudadano que da la oposición ganada—, y como tal, los defienden. Así, omniscientes y omnipotentes, se convierten en dispensadores de permisos de crear, definidores de lo bueno y de lo malo.

Llega un hombre como Oteyza y rompe el molde. Comienza a crear y prescinde de las normas y edictos de los pontífices máximos. Toma la obra de arte como intuición original. Se enfrenta con los hombres de su tiempo, con las ideas contemporáneas. Es un ser "impopular" que será popular: es la avanzada de algo distinto que se acerca. Precursor en el espacio, deja huella donde otros no han pisado y los que vienen detrás marcharán sobre sus pasos. Este hombre, el precursor, el vanguardista, es un hombre peligroso para los detritados, auténtica oscurecedor de ideas preestablecidas, que han de defenderse. Conocedores de las esencias del populachismo, saben utilizar a la perfección los sentimientos más extraños para conseguir su fin: que la vanguardia no pase, que lo nuevo no arraigue. "Hundir al despierto." Ignorante, menospreciado. Poco importa que se vaya abriendo camino univer-

salmente, mientras aquí no triunfe... así, hasta que el hombre se cansa, se aburre y se raya o claudique. Entonces los pontífices respiran tranquilos. Su prestigio está intacto, bueno, un poco resobado, pero continúan vigentes las excepciones de su adorable mesocracia, de la cual poco o nada puede esperarse, fuera de su desaparición.

Un autor tan poco sospechoso como Ionesco acaba de decir y demostrar que Vanguardismo es Libertad. (Así, con mayúsculas y en negritas, aunque por molestias los nombres comunes con mayúsculas.) También afirma que la única posibilidad salvífica, para salir de este marasmo, se encuentra en los hombres de vanguardia, siendo necesario para lograr la expresión del arte que nos está exigiendo el tiempo "atacar, actualizar y potenciar" los imperativos rebeldes del "yo". Esta es la función máxima, de mayor responsabilidad del hombre creador, el conseguir su libertad y la libertad de otros, por medio del arte, obligación de la cual no puede abdicar. Esto es lo que no toleran, lo que no permiten los representantes de las verdades estéticas, los pontífices lugareños. Acaba de decirse, por un ministro y rector de una universidad, que el Estado no puede definir lo que debe ser el arte. Cuando la estructura jurídica de la sociedad reconoce la libertad del artista, su derecho a figurar en la vanguardia de las ideas estéticas, ¿quién se considera más pupila que el Papa, ¿quién se considera mandalario del arte popular y quién es capaz de definir lo que ha de ser el arte popular y quién es capaz de definir lo que ha de ser el arte popular y el devenir de éste en el transcurso del tiempo? Solamente los defensores de la verdad, inmovilistas en su posición penosamente alcanzada.

Creo que me he ido un poco del tema si mi propósito de servirme de Oteyza para generalizar, para realmente ha sido en su "caso". No creo que la obra de Oteyza se coloque en el sitio para el cual fue concebida por mucho que nos movamos y protestemos. Los omniscientes y omnipotentes lo impedirán mientras les quede un átomo de energía. ¿Quiénes son? No lo sé, soy demasiado joven para conocerlos. Indudablemente, los mismos que han conseguido que no se exhibieran en Guipúzcoa las obras presentadas al concurso que dará solución al problema planteado por la obra de Carlos Sáez de Tejada. Los franciscanos de Arriaza tienen miedo de que sucediera lo mismo que con la obra de Oteyza, tienen, ellos, los hombres sabios, una pasada carga sobre sus espaldas. Impedir que las cosas sean corrientes el cielo del espíritu. ¿Qué pena me dan y qué daño nos hacen!

Mientras Jorge de Oteyza y otros muchos Jorge de Oteyza continúan siendo y luchando en búsqueda de órdenes distintos que permitan la actualización, la potencialización y la libertad del hombre, empresa común de nuestra tiempo, en la cual no cabe definir ni pontificar, sino trabajar y aportar. Esto es lo que hace Jorge de Oteyza y por él, por lo que representa, rompo con libertad mi lanza. ¡Adelante, Jorge, al dragón, al dragón, que es de carne!

ARANZAZU, CULTURA Y TRANQUILIZANTES

Por JORGE DE OTEIZA

HAN tenido que superirme que debo dar las gracias. Efectivamente, tendría que agradecer la valiosa y valiente adhesión que públicamente se viene manifestando a favor de la terminación de Aranzazu, en este diario. Aranzazu, artísticamente, hemos sido un equipo que un día nos reunimos para trabajar y otro nos disolvieron, cerrando nuestros talleres. Las causas que motivaron esta anormal situación no pueden ni deben ocultarse más tiempo. Ni deben tampoco aislarse. Solución de Aranzazu, si sólo es solución de Aranzazu, no habríamos adelantado nada. Pero, ¿cómo decirlo? Si hemos de volver, espero que nos llamen y que acudiremos los que quedamos. No estamos todos. Falta para siempre Lara, el pintor del abside. Le ha sustituido Lucio Muñoz. Si yo hubiera muerto, otro me hubiera sustituido y la estatua podría ya estar terminada. Pero yo mismo tendría ahora que sustituirme. Indudablemente que no soy el mismo de hace diez años. Yo no hubiera podido esperar sentado al lado de mis estatuas en la carretera. Conservarlas así era perderlas. No puedo garantizar que esos Apóstoles no se hayan movido dentro de sus piedras.

La crisis actual entre nosotros es porque los que creen que la vida es un conservatorio, siguen obstaculizando todavía a los que piensan lo contrario, a los que vivimos preocupados por nuestra transformación, por acercarnos a un mundo que ha cambiado y al que ahora se nos dice que tendríamos que integrarnos. Ahora carecemos de la nueva mentalidad que precisamos para enfrentar con provecho el drama presente que es toda realidad. Ni siquiera entre nosotros estamos en situación de poder colaborar en efectivo contacto con educadores cuyas ideas generales hace mucho tiempo que han dejado de servir. Seguimos indiferentes a los cambios de la cultura; me refiero al repertorio envejecido de convenciones de los hombres encargados de establecer contacto espiritual del mundo actual con el nuestro.

A mí me gustan ahora los hierros que salen de la fachada, que salieron un día confiados a esperar las piedras de los Apóstoles y quedaron en el aire. Me gusta con el gesto que quedaron en el aire. Los once murales ya dibujados por Basterrechea en la cripta fueron borrados. Basterrechea fue el vencedor del concurso de la pintura para Aranzazu, juntamente con Lara. Por la violencia trágica de su pintura se le destinó la decoración de la cripta. El pintor pasó a la escultura y ahora está en el cine. Somos los que faltamos y espero que nos llamen juntos. Hace unos días fui a su casa para consultar un libro de prehistoria. Precisaba unas reproducciones para un libro que acabo de entregar al editor y que

es un ensayo de comprensión estética del alma vasca, de su origen en el arte prehistórico y sobre su restablecimiento por el arte contemporáneo. El pintor trabajaba en un guión sobre la pintura de Gonzalo Chillida (creo que lo ha realizado ya en estos dos últimos días). Mostré a Basterrechea una de las reproducciones que seleccioné, en la que pintura y grabado de distintas épocas aparecen superpuestos. Me explicaba Basterrechea que si él volviera a Aranzazu, sus muros tendrían mucho de ese tejido de superposiciones, de materias y hechos interfiriéndose, borrándose y repartiéndose. Esto que cuento es parte de lo que es historia interna de Aranzazu y que creo me correspondía a mí en esta oportunidad recordar. Pero el problema de Aranzazu no está dentro, sino fuera. Creo que había empezado a decirlo.

He empezado también intentando expresar un agradecimiento. Me encuentro con dificultad de hacerlo si antes no aclaro alguna circunstancia. En mi terreno personal nunca se me ha permitido concluir públicamente una obra de escultura con derechos ganados para realizarla, ni pasar de la etapa inicial de ninguno de los proyectos en los que he insistido para mejoramiento de nuestras investigaciones en arte y en nuestra educación, ni siquiera terminar mis explicaciones en la prensa. Ya me había hecho a la idea que hasta para dar las gracias encontraría dificultades y que otros tendrían que hacerlo por mí. Además yo soy uno que he tenido que desistir, uno de los muchos en la desistencia espiritual injusta que ahora va a ser el momento de reconsiderar seriamente en nuestro país. Arteche ha golpeado con furiosa decisión en mis piedras en la carretera. Yo sentía que no hablaba sólo por mí. Las siguientes intervenciones han repetido mi nombre. Yo he sentido que leía otros nombres como el mío. Pero, ¿cómo decir algo tan simple? Algo tan simple como esta fórmula de creadora convivencia: que el que quiera conservar, conserve, pero que deje trabajar a los demás. Hasta la intervención última y feliz de responder. (Talavera: "Otra lanza por Oteiza..." y por algunos más") LA VOZ DE ESPAÑA, 4 de agosto.

Talavera ha situado la cuestión particular de Aranzazu en el nivel ardiente de nuestra situación general. Talavera nos ha hecho el servicio más grande que nos podía hacer con su valiente intervención. Pues ha dicho lo que había que decir, mirando a donde había que mirar, sin necesidad de señalar a nadie y levantando la voz todo lo que hoy se precisa levantar la voz cuando se trata de nuestra salud espiritual y hay que decir toda la verdad. Talavera ha precisado que la oposición a Aranzazu (él dice a Oteiza) no es de carácter personal. "Que se encuentra fundamentada

(analiza) en un estar ideológico, en un emplazamiento, en una posición previamente adoptada en torno a las cosas. Unos señores, no sé quiénes son, han llegado a unas ideas estéticas, intelectuales, se encuentran en posición de una tabla de valores y se encuentran cómodos." Esta es la enfermedad que había que denunciar entre nosotros: la comodidad. Gracias, Talavera; yo también voy a levantar mi voz. Tú mismo cuentas en tu intervención que las dos veces que nos hemos visto hemos discutido apasionadamente y públicamente, a grandes voces. Los dos (yo quiero completar esto que me recuerdas) creíamos que pensábamos muy distinto y cualquiera podía haber afirmado: uno está de un lado y otro en el otro. Pero se hubiera equivocado: estábamos en el mismo lado, en el lado de los que podemos levantar la voz. De los que amamos lo mismo y con igual pasión, que coincidimos en los mismos proyectos y convivimos que lucharíamos juntos. Esto ha quedado claro.

Deba quedar bien claro (si no, de nada ha servido este movimiento vivo y espontáneo por Aranzazu) que la oposición a Aranzazu no ha tenido otro origen que la defensa de una situación de comodidad de un grupo muy extenso, complejo y bien situado (¿de dónde, si no, su fuerza?) de gentes dedicadas a intercambio de comodidad entre ellos al margen de compromisos y responsabilidades que no se cumplen, que no han sabido cuidar y entender.

Esta sociedad conservadora de su comodidad (es toda una sociedad entre nosotros) es la misma que se opuso a la convocatoria nacional del concurso para el proyecto de la arquitectura de Aranzazu. La que impidió que se fundase en San Sebastián el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas que hubiera salvado artística y económicamente, nacional e internacionalmente, nuestro Festival Internacional del Cine y nuestras escuelas y festivales de arte contemporáneo, de danza, de música y de cine. Y que hubiera resuelto del modo más avanzado para Europa orientaciones en la investigación para la cultura y la educación. Todo muere entre nosotros por comodidad. Aquí, en Irún, se nos ha muerto la Casa de la Cultura proyectada el año pasado para el Bidasoa. Y con tres edificios oficiales disponibles y vacíos que ahora almacenan comodidad. Cuando Carredano, hace unos días, trató en estas columnas de la desaparición de "El Bidasoa", el periódico más antiguo de nuestra provincia, no se atrevió, sin duda, a escribir el certificado de su verdadera defunción, y yo se lo dije: "El Bidasoa" ha muerto de lo que ha vivido últimamente: de comodidad. De indigestión de comodidad. Morimos espiritualmente por envenenamiento de tranquilizantes, que es la técnica que pone en juego la comodidad.

La gestación de una nueva mentalidad cultural ha concluido en el mundo. Hasta ahora secretamente en el laboratorio del arte. Vamos

tres edificios oficiales disponibles y vacíos que ahora almacenan comodidad. Cuando Carredano, hace unos días, trató en estas columnas de la desaparición de "El Bidasoa", el periódico más antiguo de nuestra provincia, no se atrevió, sin duda, a escribir el certificado de su verdadera defunción, y yo se lo dije: "El Bidasoa" ha muerto de lo que ha vivido últimamente: de comodidad. De indigestión de comodidad. Morimos espiritualmente por envenenamiento de tranquilizantes, que es la técnica que pone en juego la comodidad.

La gestación de una nueva mentalidad cultural ha concluido en el mundo. Hasta ahora secretamente en el laboratorio del arte. Vamos a ver qué surge a nuestra vista. Nos intranquilizaba una vida interior. Las madres que tenían un niño dentro querían estar tranquilas. Ahora comienzan a nacer niños deformados. Por falta de adhesión a la vida, a la intranquilidad creadora de la vida. No es el arte nuevo, la estatua, la novela, el poema, el cine, que están deformados. Somos nosotros los que no hemos dejado nacer y sufrir normalmente, por una monstruosa, deforme y culpable tranquilidad.

Nuestros recursos económicamente han sido modestos, pero en ninguna oportunidad los hemos sabido administrar. Hemos preferido emplearlos en tranquilizantes. En estas mismas columnas advertía en una ocasión ("Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano", 9 septiembre 1959) que nos bastaba para llevar a la realidad una serie de medidas que acelerarían nuestra evolución cultural y popular con "entrar en colaboración con nuestros Ayuntamientos y hacer una revisión de partidas incompletas, de presupuestos muertos, de organismos inútiles, de personas innecesarias, y que el milagro de nuestra transformación cultural se daría también en el plano de nuestra propia economía".

Esta puede ser la hora en que nos decidamos a contemplar nuestra verdadera situación. De señalar la parte de nuestra sociedad, de nuestros organismos culturales, de nosotros mismos, destinada a esta misión conservadora de nuestra tranquilización espiritual.

Cuando vemos estallar un cohete en el aire, estas costosas luces tranquilizantes que ensucian la noche, no estamos de fiesta. Un cohete es un libro que se quema en la biblioteca. Pensemos que las bibliotecas que no tenemos las hemos quemado nosotros mismos. Queríamos fiestas tranquilizantes (¿quién las quiere?), festejos, deportes, velódromos, bandas municipales de música. Y no sabemos cómo es la música de nuestro tiempo, el arte de nuestro tiempo, el pensamiento de los hombres de nuestro tiempo. Y ahora nos tenemos que integrar en un mundo que nos lleva mucha ventaja, mucha intranquilidad espiritual por delante de nosotros.

Otra vez Aránzazu

Un lamentable olvido

PORQUE soy amigo de Oteiza y porque, aunque sin ser gulpuzcoano ni tan siquiera vasco, me duelen esos hierros erizados en la fachada del santuario de la Patrona de Gulpuzcoa, he seguido con interés creciente la campana iniciada desde estas columnas por don José Arteche el primero de julio para que la ornamentación incompleta de Aránzazu sea concluida por el mismo equipo que la ganara a concurso.

Yo también quiero unir mi nombre a las numerosas firmas —más autorizadas que la mía— que me han precedido y a las declaraciones de mis buenos amigos los artistas gulpuzcoanos para pedir que

más audaz que él— en Lucio Muñoz, cuyo sereno dramatismo se puede admirar en las tablas que actualmente expone en San Telmo. De Lara, pues, no se puede ya hablar; pero, ¿por qué ese silencio absoluto sobre un nombre que debiera pronunciarse inmediatamente al de Oteiza, ya que trabajaban e, incluso, viven juntos?

A Néstor Basterrechea, después de haber tenido que ver cómo le raspaban los once murales que suponían una vocación y una gran entrega, le toca ahora sentirse abandonado a la hora de las reivindicaciones.

Ya sé que es difícil hablar sin parir de un amigo. Pero en esta

der contemplar, al menos, los bocetos. Con un poco de nostalgia, entresacó Néstor del desorden que suele constituir el ajuar de un artista una gran carpeta empolvada en la que se leía: "Aránzazu". De ella fue surgiendo una procesión de figuras picasianas, del fuerte expresionismo que el contacto con los grandes muralistas mejicanos imprimiera en la paleta de Basterrechea durante su estancia en América.

Los dos estábamos serios y apenas hicimos ningún comentario ante aquella figuración, hoy ya admitida por todos, expresión auténtica del dolor, del arrepentimiento, del pecado... que no fue



BOCETO DEL GRUPO DE LOS CONDENADOS

los Apóstoles de Oteiza sean colocados en el lugar que les corresponde, ahora que el público está ya preparado para recibirlos sin escándalo.

Pero deseo, ante todo, señalar un olvido inexplicable. Los Apóstoles yacen, sí, "en la cuneta". Más también es verdad que no fue Oteiza el único perjudicado en aquel enmarañado asunto de Aránzazu. Y creo que interpreto su voluntad al recordar ahora los nombres de sus colaboradores.

Murió Lara y ha encontrado un digno sucesor —por cierto, mucho

ceación les parecerán imparciales mis palabras a cuantos no desconozcan la valía artística de Basterrechea. Las esculturas limpias y sobrias de nuestro último representante en Sao Paulo, expuestas ahora en Fuenterrabía, me ahorran el trabajo de enumerar sus méritos.

El estilo de Basterrechea es hoy escueto, geométrico. Sus murales de la cripta de Aránzazu no eran así. Cuando yo pude visitar el santuario, ya habían sido borrados sus diseños. Por eso, tuve que acudir al estudio del artista para po-

comprendida a tiempo.

En los pocos años que han transcurrido ha evolucionado mucho la sensibilidad estética —la de Néstor y la de los demás artistas— y quizá hoy la cripta de Aránzazu pida otra ornamentación más sencilla. Pero, en todo caso, es a Néstor Basterrechea a quien le corresponde firmarla.

Es justo que se pida la conclusión de Aránzazu y que "los Apóstoles de la cuneta" completen su fachada. Que vuelva Oteiza, sí, pero que no vuelva solo.

SANTIAGO MONTES, S. J.

ARANZAZU Y SUS OBRAS

Lo que se ha hecho en Aránzazu

- La arquitectura, de Sainz de Oiza y Laorga
- Las puertas, de Eduardo Chillida
- Y los vitrales, de Fray Eulato

UNA esquela pastoral se multiplicó en el eco de grandes muros, allá por el año

todos los vascos: "Hoy, como en los mejores tiempos de su historia, Aránzazu es, sin duda, el foco más poderoso de piedad de todo el país. Pero la basílica de la Vir-

maduro examen, el tribunal concedió el primer premio de cincuenta mil pesetas, realización del proyecto y dirección de las obras, al anteproyecto presentado por los señores F. Sainz Oiza y Luis Laorga. Los tres siguientes premios y dos accesit fueron otorgados a los arquitectos señores Barroso y Aburto, hermanos Borobio, señores Izpiza, Chueca y Araluce.

El día nueve de septiembre del mismo año, con la asistencia de las autoridades provinciales y locales y los obispos de San Sebastián y Santander, el nuncio de S. S. en España, monseñor Cicconani, bendijo y colocó la primera piedra de la moderna y modernista basílica que cinco años más tarde iba a ser solemnemente bendecida e inaugurada.

Esta basílica es la que hoy, quien sabe a Aránzazu, puede contemplar. Ella, gracias a Dios, es un hecho. Ahí está para admiración de propios y extraños.

Los arquitectos que la realizaron venían acompañados de justa fama, ya que habían obtenido en 1956 el Premio Nacional de Arquitectura, y el 40 lograron la adjudicación de la basílica Hispanoamericana de la Virgen, en Madrid.

En parte oculta por viejas edificaciones, el turista o el peregrino no deberá llevar muy cerca para ser sorprendido por la magnífica estampa del más moderno de nuestros templos. Dos sólidas torres enmarcan una fachada vacía de cualquier adorno. Más atrás y a la izquierda, la torre campanario se eleva en el cielo, mostrando al viajero empujador sus piedras todas en punta de diamante.

Desde la carretera, rústicas escalinatas nos llevan a las cuatro puertas de la entrada principal.

Cerrando los huecos, cuatro pesadas planchas de hierro harán de temeroso al visitante. No porque estén retradas, sino porque el arte de Eduardo Chillida no pasa inadvertido. En ellas se conjuga lo ancestral de la "Pera" y la actualidad de su malizador. Un pequeño zócalo, puertas de cristal y la

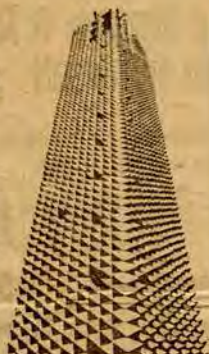
luminosa nave de un templo que sobrevive por sus dimensiones, recoge por su piedad y admira por su concepción. A los sesenta y seis metros de longitud, un punto de luz que se destaca: el campanario, rítmico de una imagen de piedra, la de la Virgen de Aránzazu. Veintidós metros nos separan de pared a pared y la mirada se pierde en un techo de madera a veinte metros de altura. Sobre nuestras cabezas, de forma esbelta, los dos coros, cuyas aliterias no pueden ser más sencillas y encerrar mayor gracia. En las extremidades de los brazos del cruce, en lo alto, en pugna entre el muro y el tejado, los vitrales de Fray Eulato, mosaicos de transparencia y sintonía de colores en un inmenso hueco con forma de triángulo irregular de cuatro ho-

El siguiente paso fue convocar un concurso de arquitectos para la nueva basílica. Se establecieron los siguientes premios: 50.000 pesetas y encargo de proyecto; segundo, tercero y cuarto premios de 30.000, 20.000 y 10.000 pesetas más accesit de cinco mil pesetas más limitación de número.

Se fijó el término del plazo de inscripciones el día 20 de mayo debiendo presentarse las solicitudes en el domicilio del Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro (Bilbao) dirigidas al secretario técnico del concurso, don José María Sainz Aguirre. Se inscribieron cuarenta concursantes: 11 del Colegio Vasco-Navarro; 15, por el Colegio de Madrid; tres, por el Colegio de Aragón y Rioja; cinco por el Colegio de Cataluña y Baleares; uno, por el Colegio de León; dos, por el Colegio de Andalucía Occidental.

El plazo de entrega de los anteproyectos expiró el día 8 de agosto de 1959. Los planos presentados fueron cuarenta: de Vizcaya, don Antonio Araluce y don Pedro Izpiza; de Madrid, señores Barroso y Aburto, don Fernando Chueca, don Zarázar Emilio, señores Francisco Sainz Oiza y Luis Laorga, don Javier Labuerza, don Ricardo Anadón; de Zaragoza, don Juan Pérez Páramo, señores Reñón y José Borobio, don Enrique Ras; de Barcelona, don Sebastián Bonet y don Luis Girona; de Sevilla, don Felipe Medina.

El jurado calificador estaba compuesto por el presidente de la Diputación de Guipúzcoa, señor Elizaga; el M. R. P. Pablo de Leizaola, provincial de los Franciscanos de Cantabria; el alcalde de Oñate, señor Ugarte; el decano del Colegio Vasco-Navarro de Arquitectos, señor



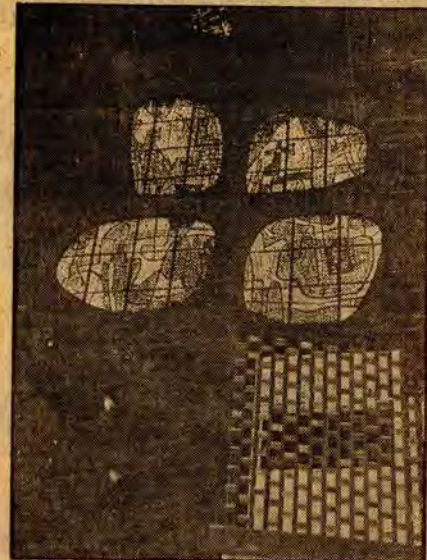
La torre del campanario, al igual que las dos frontales, está hecha con piedras en punta de diamante.

Anni todo está en su sitio, sin estorbarse, porque las líneas fueron trazadas para converger en un único punto, a la altura media del abside, donde se halla el motivo de toda la arquitectura, la imagen venerada y el altar del sacrificio.

"El pueblo vasco —dijeron los arquitectos— se caracteriza por su robustez, su sencillez y honradez. La nueva basílica revestirá esos mismos caracteres. Nada de líneas floridas y académicas que refieren a salón romántico. Será robusta, francamente agresiva, la torre del campanario irá tachonada de piedras en punta, símbolo del espino."

Y lograron su propósito: robustez de construcción; sencillez de líneas en una única nave y honradez en utilización de materiales nobles.

Javier de ARAMBURU



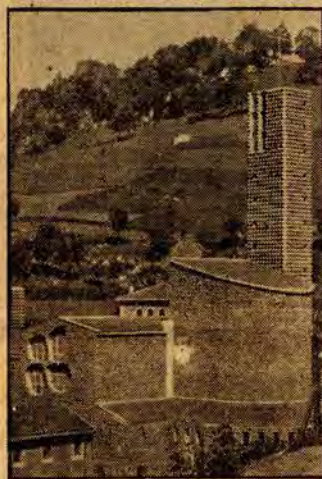
En los marcos del crucero pueden verse los vitrales de Fray Javier de Eulato.

1468. Rodrigo de Balzategui halla la imagen en el espino y corre a comunicarla a la nueva al pueblo de Oñate. Las autoridades de la villa recorren el camino de berradura que asciende al Aloia. Aquella ascensión, mitad esperanza y mitad escepticismo, fue, sin que nadie lo pretendiera, la primera de las peregrinaciones a Aránzazu.

Desde entonces, la imagen pe-

gen de Aránzazu, linda y devota no es digna de la celebridad de aquel santuario, ni digna de Guipúzcoa, que ha levantado a Dios y a su Santísima Madre otros templos suntuosos y de gran valor artístico. El de Aránzazu es pobre y manifiestamente insuficiente para acoger a los miles de peregrinos que concurren allí.

El siguiente paso fue convocar un concurso de arquitectos para la nueva basílica. Se establecieron los siguientes premios: 50.000 pesetas y encargo de proyecto; segundo, tercero y cuarto premios de 30.000, 20.000 y 10.000 pesetas más accesit de cinco mil pesetas más limitación de número.



Vista parcial del santuario.

tra ha sido imán atrayente de neopagos mortales. "Desde Francia y desde Flandes llegan las caravanas. Y todo vasco que regresa de la conquista del Nuevo Mundo o de la arriesgada circumnavegación del cabo de Buena Esperanza, le ofrecerá sus obsequios. Y en los testamentos resonará el nombre de Aránzazu, como la redención de una existencia de espaldas a la piedad."

Desde la época impropriadamente el pastor, el recinto que cobija la imagen ha pasado por no pocas vicisitudes, hasta el templo renacentista que aún se encontraba en pie, tras varios incendios, no tiene más de doce años.

Aránzazu era, sin duda, el centro de peregrinaciones más importante de la provincia e itinerario de esa otra peregrinación profana que se llama turismo.

El plazo de entrega de los anteproyectos expiró el día 8 de agosto de 1959. Los planos presentados fueron cuarenta: de Vizcaya, don Antonio Araluce y don Pedro Izpiza; de Madrid, señores Barroso y Aburto, don Fernando Chueca, don Zarázar Emilio, señores Francisco Sainz Oiza y Luis Laorga, don Javier Labuerza, don Ricardo Anadón; de Zaragoza, don Juan Pérez Páramo, señores Reñón y José Borobio, don Enrique Ras; de Barcelona, don Sebastián Bonet y don Luis Girona; de Sevilla, don Felipe Medina.

El jurado calificador estaba compuesto por el presidente de la Diputación de Guipúzcoa, señor Elizaga; el M. R. P. Pablo de Leizaola, provincial de los Franciscanos de Cantabria; el alcalde de Oñate, señor Ugarte; el decano del Colegio Vasco-Navarro de Arquitectos, señor

Lo que no se ha hecho en Aránzazu

- El ábside, de Pascual de Lara
- LOS APOSTOLES, DE OTEIZA
- La cripta, de Néstor Basterrechea

—¿Y por eso ha habido tantas discusiones?
Vayan ustedes a saber lo que habrían oído por ahí.
Javier de ARAMBURU

Aunque parezca mentira, tras los hidones, las vagonetas vueltas y los maderos están dando la espalda al viandante, los apostoles de Otrera.

a una palanquilla. Donde la carré: =====

CRÓNICA

Los cruceros

a una septuagena. Donde la carretera se ramifica, en la esquina misma, entre la acera y la calzada hay un revoltijo de vagones de trabajo, talones de firma, Todo ello apoyado sobre catres huecos de pino. Son los apostoles. Cincuenta de ellos, estrados, uno, a media mañana, y a la vez, otros

Algunos se encuentran: Al otro lado de la carretera existe el taller del mecánico. Hubo que realizar unas obras. El taller se detendrá y los

Algunos de ellos todavía en
arriba, otros detalles que
los hacen memorables de siempre
identicos.

Construimos entre el año 1960 y 1962, perteneciendo de then en la guerra del Pacifico, algunos muchos hombres, en particular durante el primer año del conflicto. El

1944. La ciencia vaga, sin orientación. Sobre el pórtico, una serie de libros. En el lugar destinado a los apostoles de Orléans. El vitralizado iluminado representa el arribo

[illegible]

Para mi compañero, tal vez uno de los que a Argentina se le van, me quedo pensando en la posibilidad de que él sea el que me va a enseñar a conducir.

—En las cosas más que en las
—El empujamiento dedicado a
—Una abstracción al volante.

En su trabajo, también se exa-
minó por un jurado competen-
te. No se pueden tomar las deci-
siones tarde, pues después se lle-
va a cabo un juicio oral y pú-
blico. Los "jurados" tienen mis-
ma función de un jurado civil.

Los índices hacen mucho daño. Es


Al ser testigo de haber escuchado los comentarios, en muy breve lapso de tiempo, comentarios

que los hubo que se repujan con frecuencia, y que podemos resumir así:

VER, OIR, y CONTAR

[illegible]

811

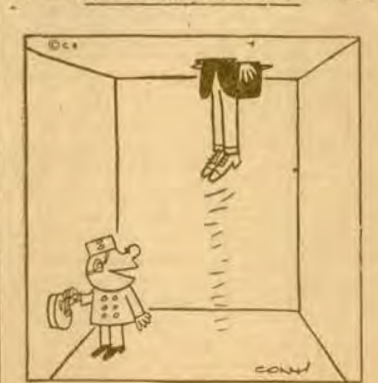


— Acción 30 rápido (en?)

o se ha hecho en Aránzazu. El ábsid

chea", La Voz de España, Donostia-S

VER, OIR y CONTAR



- Acción de rápido jet

ARÁNZAZU Y SUS OBRAS

Lo que se está haciendo en Aránzazu

La decoración del ábside según proyecto y realización de Lucio Muñoz

— III —

CON la muerte de Carlos Pascual de Lara se truncaba, al menos de momento, la ornamentación del ábside de la basílica de Aránzazu.

Quien conociera los dimes y diretes por los que ha pasado la obra artística del santuario del Aloña, hubiera pensado que las desnudas paredes del ábside iban a quedar para siempre frías o que una mano, artísticamente sacrilega, podía profanar aquellas, aunque desnudas, limpias e inocentes paredes.

Pero gracias a Dios no ha sido así. Aún hay ángeles tutelares que velan por Aránzazu.

El día 2 de junio de 1961 se convocó concurso para la decoración del ábside. 112 inscritos, de ellos solo cuarenta y dos presentan sus estudios en la fecha tope del 31 de diciembre. Cada uno presenta un boceto de 1,20 metros por 1,60; un fragmento a escala natural, la memoria explicativa, junto con las condiciones y presupuesto.

No es este el momento de ofrecer la lista completa de los artistas admitidos al concurso, por haberse presentado a tiempo y en las condiciones exigidas. La tenemos a disposición de nuestros lectores.

Si es necesario advertir que en las bases, entre otras cosas, se consignaba lo siguiente:

"Si bien la solución de Pascual de Lara satisfacía plenamente, ante las nuevas circunstancias no debemos prejuzgar cuál ha de ser el camino a seguir, ni siquiera si la solución ha de ser pintura, ya que es perfectamente factible rescindir el tratamiento del muro del ábside con motivos escultóricos, con la valoración de diversos materiales, con tratamientos de calidad, con efectos de luz y sombra, etc... De ahí que el concurso no se limite a pintores; se extiende a los artistas en general, cualquiera que sea su modalidad

Benito Mendia, ministro provincial de los Franciscanos.

El jurado tuvo mucho que meditar, antes del día 16 de marzo de 1962, fecha en la que se reunió en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, de Madrid. La sesión fue plenaria, otorgándose el primer premio, de sesenta mil pesetas, que lleva anejo el compromiso de ejecución, al señor don Lucio Muñoz de Madrid.

Y una serie de accésit, que ahora no hacen al caso.

Aránzazu y Lucio Muñoz

Lucio Muñoz es un hombre sincero consigo mismo.

Lucio tenía que hacer un viaje a Guipúzcoa y pensó aprovecharlo para conocer personalmente unas obras de las que yo tenía noticia.

"Si mi concepción estética tiene cabida allí, me presentaré. De lo contrario, no. No forzaré mi arte a adaptarme a algo que no me va." Este fue su raciocinio, mientras el coche le llevaba de San Sebastián a Oñate.

El conocía el paisaje guipuzcoano, el que se ve por el tren, de verdes y suaves lomas. Por ello, al enfrentarse con el Aitzgorri y sus estribaciones sintió una fuerte conmoción.

—Era un paisaje para mí desconocido. Puedo asegurar que si no llego a presentarme al concurso, este paisaje hubiera influido en mi obra, ajena a la realización del ábside.

Lucio llegó hasta el santuario; el marco artístico ya realizado le subyugó. Era un estilo que no chocaba con su estética. Y el paisaje había llegado muy dentro de su alma, aun en la ascensión. Paisaje y arquitectura se conjugaban. Todo encajaba en su forma de realzar el arte.

Por así decirlo, aquello estaba

treles, también de hierro, y sobre éstos, otros de madera que sujetar el maderamen de todo lo que es el ábside.

El muro ha sido tratado con brea; después viene una cámara de aire y después el maderamen que ha de ser trabajado.

El material usado son maderas de Guinea, okolá, abebay y samanguilla, todas ellas previamente tratadas con diversos productos para eliminar la acción de los insectos y de la humedad.

Un andamiaje metálico, de nueve pisos, permite llegar en todo momento a cualquiera de las partes del ábside.

¿Cómo se trabaja

El hecho de que el andamiaje sea tan bien pensado, permite que en la obra trabajen a la vez once personas: cinco carpinteros, tres tallistas y los tres artistas reallizadores.

Se cuadrícula el ábside y se prepara en el taller los materiales de cada cuadrícula. Se asciende por el andamiaje y se coloca; una vez allí hay que trabajar hasta conseguir la obra definitiva.

Por así decirlo, la obra artística tiene tres planos; es decir: tres dimensiones, ya que la materia usada, madera, tiene volumen.

El plano normal está dado por la madera que previamente se colocó. El relieve se consigue superponiendo otras maderas al plano normal y las oquedades taladrando este plano.

Y, aunque hablamos de relieves, conviene señalar que no se trata de una obra escultórica, o al menos hecha con visión escultórica, sino con visión pictórica, como nos lo explica el propio Lucio Muñoz.

—El relieve no lo utilizo como valor puro de volumen, sino como efecto de claroscuro y la materia horadada no es profundidad, sino efecto de negro.

El color no es accesorio en la obra de Lucio Muñoz.

Veamos la concepción del ábside, y el lector podrá seguirnos contrastando nuestras explicaciones con el grabado:

Las bases del concurso exigían ábs

que dar se B ha del zan fue dre mo rad ábs

Un inmenso andamiaje permite a los artistas realizar su obra.

y estilo, y que los artistas no sólo han de mirar la solución artística del problema, sino que han de tratar de fusionarlo con ese otro ideal, el religioso y sagrado, encuadrándolo dentro de las características que han marcado la historia del santuario de Aránzazu.

Como queda consignado, cuarenta y dos fueron los artistas admitidos y sus soluciones, diversas y variadas: pintura figurativa, mosaico, planchas metálicas, modelado de medallones, aritmicos, esculturas en hierro y madera, etc.

El jurado estaba compuesto por: M. I. señor don Agapito Fernández Alonso, delegado de la Comisión Nacional Asesora de Arte Sacro. M. I. señor don Modesto López Otero, arquitecto, director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Reverendo padre José Manuel Aguilar, dominico, director del Movimiento de Arte Sacro. Don Enrique Lafuente Ferrari, catedrático de Arte en la Universidad Central. Don Godofredo Ortega Muñoz, pintor. Don Eduardo Chillida, escultor. Don Ramón Vázquez Molezn, arquitecto. Don Francisco J. Sainz de Olza y don Luis Laorga, arquitectos. Don Luis Alústiza, arquitecto. Y el reverendo padre Fr.

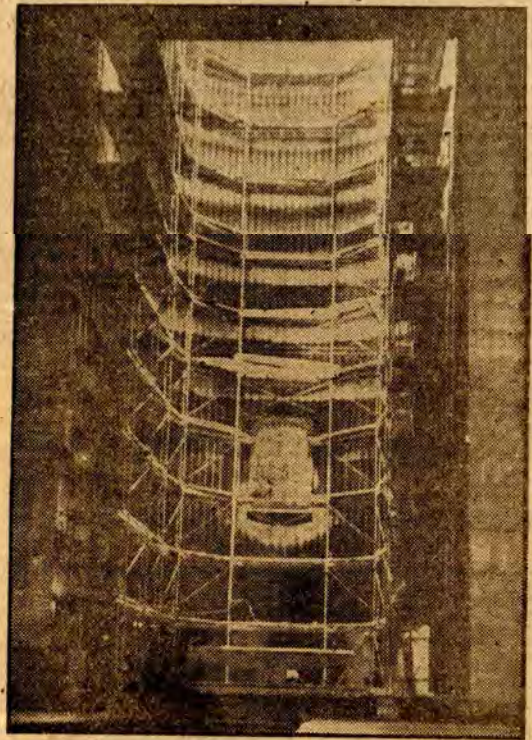
hecho para Lucio Muñoz. Volvió a Madrid; se puso a trabajar intensamente, presentó su proyecto al concurso y resultó vencedor.

El proyecto premiado es exclusivo y personal de Lucio Muñoz. Pero la realización Lucio quiere hacerla en equipo. Este está formado por Lucio, el pintor Joaquín Damo y el escultor Julio López Hernández.

El 13 de abril, los tres artistas se encierran en el estudio de Madrid. Cuadriculan la maqueta, dibujan cada una de las piezas para mejor conocimiento de las partes. El siguiente paso será dibujar a tamaño real cada una de las piezas. Total: 150 dibujos. Varios días dedicados a pensar las "pegas" que sobre la marcha puedan surgir. Obra de tal dimensión física y artística exige un detallado estudio, sin que nada quede encomendado a la improvisación.

A fines del mes de junio, el equipo de tres artistas está ya en Aránzazu.

Los seiscientos metros cuadrados del ábside hay que recubrirlos de madera, materia prima con la que ha de jugar el artista. Para ello se perfora el muro de hormigón y piedra en donde han de clavarse viguetas de hierro. A estas viguetas van adosadas unos res-



Un inmenso andamiaje permite a los artistas realizar su obra.



Maqueta de la decoración del ábside, obra del artista Lucio Muñoz.

Maqueta de la decoración del ábside, obra del artista Lucio Muñoz.

que el camarín de la Virgen quedara en el lugar donde realmente se encuentra.

Bajo la imagen, Lucio Muñoz ha realizado unos relieves de madera, de formas picudas, simbolizando así el espinoso sobre el cual fue hallada la imagen "¿Arantzazu?". Las líneas de fuga del cuadro, las diagonales que pudiéramos trazar hacen converger la mirada hacia lo más importante del ábside, que es la imagen venera-

da. (Ello puede verse en el grabado, advirtiendo que dos masas oscuras de cada lado van a dar precisamente sobre el camarín.)

En la parte más baja se usan tierras y colores más sucios, salpicado con algún rojo, simbolizando la parte rías terrena. En el ángulo que se abre sobre el camarín se usan los azules que, a medida que van ascendiendo, se convierten en grises, perdiéndose en el cielo o infinito.

Las formas grabadas, como podrá ver el lector, tratan de dar la sensación del paisaje de Aránzazu. Es decir, que en el ábside, la imagen está rodeada del ambiente que en la realidad estuvo y seguirá estando.

Los simbolismos, los colores, la utilización de materiales nobles y la concepción toda, hacen que la obra de Lucio Muñoz sea una realización artística de gran valía.

ARAMBURU

Está terminado el retablo de Aránzazu

Seriedad y recogimiento son sus notas características

EL domingo será inaugurado el gran retablo de la basílica de Aránzazu, realizado por Lucio Muñoz.

Ayer Lucio Muñoz se encontraba enfermo. En los andamios, terminando la obra, los dos artistas que han colaborado con él: Joaquín Damo y Julio López Hernández. Sólo quedan los últimos toques. El andamio está lleno de botes de pinturas, grandes paletas cubiertas con pasta de diversos colores. Los dos artistas con su brocha gorda están dando color al gran retablo de madera burilada, arrancada, pegada, esculpida... Y a unos metros, la Patrona de Guipúzcoa, con sus platas y su manto blanco.

Ayer hacía un día de maravilla en la sierra de Aitzgorri. En la explanada de Aránzazu jugaban los chavales de la escolanía y paseaban los frailes jóvenes.

Dentro de la iglesia, una claridad poco corriente a causa del sol otoñal, que entraba llenando la iglesia de los verdes y los azules de las vidrieras de fray Eulate. Desde la puerta de la basílica el retablo del ábside parece pequeño y más luminoso de lo que en realidad es. Uno se queda mirando largo tiempo.

¿Cómo es el retablo? En la parte de abajo y a los lados, grandes manchas oscuras, ocreas, como rocas; en el centro, la Virgen; hacia arriba se va aclarando en combinaciones de oscuridad y azul, hasta terminar ya en lo alto en un blanco sucio y en el techo de aluminio. La vista va desde el altar a la Virgen, y de la Virgen, hacia arriba. Pero al llegar arriba se siente como una decepción: parece como si la obra no estuviera acabada. La mirada se pega violentamente con ese techo de aluminio que forma escalera y que en un día como hoy, de luz brillante, deja ver la mínima arruga del metal, el más pequeño clavo. La seriedad del retablo queda truncada en lo alto y los arquitectos tendrán que buscar solución para dar remate arquitectónico a la pintura de Lucio.

retablo. Ahora hay que iluminarlo convenientemente.

La Virgen, con sus platas y sus oros, resalta rompiendo la unidad. Lucio se oponía antes a que se le dejara a la imagen como apareció en el espino, hecha talla pura, sin manto. Ahora parece que la imagen simple quedaría mucho mejor, y él así

lo ha sugerido. Según parece, él cree que resultaría interesante encargar el camarín a Chillida.

El domingo habrán sido retirados los andamios, y el retablo quedará limpio y redondo, con sus oquedades y sus azules, con su seriedad y su recogimiento.
T. M.

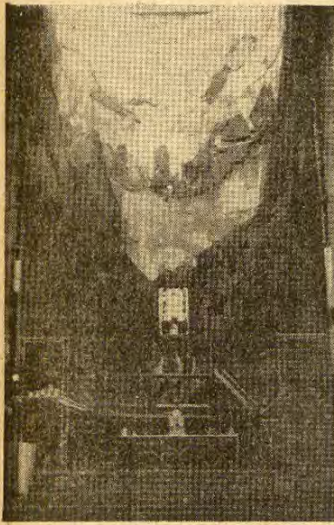
Fray Eulate está viéndoles pintar. "Yo creo que es un retablo que no distraerá la atención, recogido, tranquilo; los que lo han visto ya, gente del pueblo, no lo rechazan, no se sienten molestos, se sienten bien, arropillados."

Son 600 metros cuadrados de retablo. Si en vez de formar un medio cilindro estuviera el retablo plano, ofrecería un aspecto grandioso. Es la obra más nueva y original, a la vez que piadosa, que se ha realizado en España y tal vez en el mundo. Sin embargo, hay que subir al andamio junto a los botes de pinturas, las escaleras, las cuerdas, para darse cuenta cómo las proporciones se agrandan de forma insospechada.

Va a estar iluminado por medio de focos durante los oficios religiosos. Aún no se sabe cómo, los técnicos lo dirán. Los cristales que dan la luz sobre el ábside van a ser esmerilados para que la luz sea más tamizada. Le pidieron a Lucio que no ensombreciera demasiado el

T.M., "Está terminado el retablo de Aránzazu. Seriedad y recogimiento son sus notas características". "Dos ausentes: Oteiza y Basterrechea", El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 25 de octubre de 1962.

Dos proyectos: Lara y Lucio Muñoz



Cuando se convocó el primer concurso para decorar el ábside de Aránzazu, dos artistas llamaron la atención con sus bocetos: Carlos Pascual de Lara y Néstor Basterrechea. Dividido el jurado, se concedió a Lara la decoración del ábside, y a Basterrechea la de la cripta.

A penas iniciados los trabajos, Lara muere. Queda un boceto no definitivo de lo que iba a ser su obra.

En 1951 se vuelve a convocar concurso y es elegido el proyecto de Lucio Muñoz.

Dos conceptos de la pintura. Pintura dinámica de Lara (arriba) y la contraponemos a la pintura más quieta, inconcreta y mística, cerrada y poética de Lucio Muñoz (abajo, vista general y detalle). Pintura perecedera de Lara, pintura sin tiempo de Lucio Muñoz. Nadie sabe cuál será mejor, ni es hora de comparar lo incomparable. Quede en este momento el recuerdo al gran artista desaparecido.

Dos ausentes: Oteyza y Basterrechea



Oteyza iba a colocar en un friso frontal de la fachada principal de la basílica su alegoría apostólica. Una serie de malentendidos y de malos entendimientos se cruzaron en la procesión de apóstoles. Se han quedado tumbados en la carretera. Pero ahora van a volver. En el fondo todos quieren que vuelvan. Falta el preste animoso que dé la orden de proseguir la marcha.

Y Basterrechea. A Néstor Basterrechea le borraron los bocetos diseñados con carbón sobre las paredes de la cripta. Presentamos un Cristo que él enseñó cuando se estudiaba la decoración. Su pintura fue evolucionando, ciertamente, pero cuando se da una palabra hay que mantenerla. Que se le deje volver y empiece y termine su obra y todos nos quedemos en paz y gracia de Dios.

Entierro solemne y oficio de sepultura. No se anotan aquí datos de la vida del P. Mian, por no ser morador de este Santuario, sino de Alfaro, como se ha dicho arriba.

Vista al Santuario d. Renta anura en plan de despedida por haber sido nombrado gobernador civil de Talencia.

Vista también el Santuario. Hoja oficial de Lunes (29-X-1962) y el libro de visitantes, en tres estampas, junto a un

de este mismo monasterio

22-31 Ejercicios de los P. Guardi

24-27 Tres días de retiro especi

El día 26 se contó una

de ejércitos

Día 27 Vísperas solemnes con

Día 28 Cristo Rey. - Hoy

Tramitación del

abside

Ayer fué inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu

Buenas impresiones para la acometida de los restantes proyectos

Ayer mañana, se celebró en Aránzazu la inauguración del ábside de la basílica, cuya realización ha sido llevada a cabo por Lucio Muñoz y su equipo, formado por Joaquín Damo y Julio López Hernández. Esta obra ha sido terminada en un tiempo record, pues se dio comienzo a finales de junio, siendo la superficie del ábside de 600 metros cuadrados.

A las diez y media de la mañana se dijo una misa cantada, oficiada por el Padre Guardián del Santuario, fray Pedro Aranguren. Inmediatamente después el Padre fray Pedro Anasagasti dirigió una ofrenda lírica a la Santísima Virgen de Aránzazu, haciendo historia de las vicisitudes del Santuario, que ha sufrido cuatro incendios, hasta la fecha en que hablando del ábside dijo que había costado 8 años rematar la obra, sobre magnífico marco de madera tallada.

A continuación, el Padre Provincial de Cantabria, fray Benito Mendi, procedió a la bendición solemne del nuevo retablo, cantándose seguidamente la Salve de Olaizola.

Entre las personalidades del mundo oficial cultural y artístico de la provincia (la basílica registró un lleno de fieles enfervorizados, a los pies de la Patrona de Guipúzcoa), se encontraban el señor Flórez Salazar, en representación de la Diputación, y don Gabriel Ameztoy por el Ayuntamiento de San Sebastián, así como los arquitectos, autores del proyecto de la nueva basílica, señores Sainz de Oiza y Laorga, y el escultor Chillida.

Los actos transcurrieron en medio de un ambiente de sencillez franciscana, cabe el marco de la lluvia incesante, de las brumas y del frío contribuyendo a la intimidad del acontecimiento, ya que precisamente hasta ayer el tiempo había sido espléndido.

Finalmente, y aprovechando la presencia de destacadas personalidades artísticas se celebró una reunión, poniéndose de manifiesto la imperiosa necesidad de dar término a las obras de la basílica, en las que tan importante papel juega el proyecto de Oteiza.

Al final de la reunión las impresiones eran buenas.

Ver el recorte del periódico "Hoja oficial del..."
nos. Concurso extraordinario, muy superior a la inauguración, profusamente anunciada...
ra de San Sebastián organizó una peregrinación de Lizarri-Zumaya, etc.; y a las 10.30 h. misa solemne como un centenario de...
Durante la misa solemne, celebrada por...
aurece el P. Candido Zubizarreta, y terminan...
taurios el P. Pedro Anasagasti, Vicario; luego...
Mendi y se cantó una Salve solemne. A...
iglesia luego prefiriente algunos repre...
artistas, como puede verse en el recorte...
justos que estaba invitada solo existieron...
y Sainz de Oiza y el escultor Chillida...
chor del Santuario, D. Patricio Echeverría, quien, como manifestó el P. Guardián...
a la Comunidad al solicitar oraciones especiales, ha sido la persona caritativa...
que ha costeado la obra del ábside. A los artistas correspondía dar 1.200.000 ptes...
El aporte de esa suma el coste de todos los trabajos previos, incluso el revestimiento...
con madera noble, formal, de los obreros en esos trabajos previos, de modo que...
el coste total no subirá lejos de los dos millones de pesetas.

Realmente se ha terminado la obra en breve tiempo. Bien ciertamente, por no ser

venida por la grandiosidad...
osamenta...

dirección de los PP. jesuitas...
verlo que todo lo ha...
los ejercicios.

capas.

vinada la decoración d

Julio López Hernández

Sebastián, que adju

teriores, debidos sin de

a de N.º S. de Arán

orhij), y hubo otros a

ntos pequeños. En l

be Cristo Rey en va

alocución de oram

rovincial Fr. Ben

i ocuparon en la

arquitectos y los

del personal del

ilicia Sr. Laorga

visique brinde

"Ayer fue inaugurado el ábside de la basílica de Aránzazu. Buenas impresiones para la acometida de los restantes proyectos". Hoja oficial del lunes, 29 de octubre de 1962. [Artículo recogido en la Crónica del Santuario de Arantzazu].

EUSKALERRIA

ARANZAZU

HEMOS recibido un folleto sobre la basílica de Aránzazu. ¿Quién otro que fray Pedro de Anasagasti va a ser su autor?

Creo que este exquisito literato franciscano, enamorado de la reina celestial del Aloña, puede repetir lo de San Bernardo "De Maria nunquam satis". Nunca se dirá bastante acerca de Nuestra Señora...

Y se ha animado a publicar: un folleto que se intitula "suplemento" a su libro anterior sobre el paisaje, historia y tradición del santuario.

Pero me parece hoy actualísimo el capítulo dedicado por el

padre Anasagasti, no al ábside, no al interior de la iglesia, no a la crónica de peregrinos, sino al exterior del templo inconcluso, austero, pesado, que al estilo de doncella despreciada espera vida y belleza de un tocayo de San Jorge que venga a grapas de un coreo blanco, el del arte, a rescatarlo de manos oscuras...

Explica el padre Anasagasti el simbolismo del citado exterior de la basílica que se impone tenazmente al espectador, regalándole un aspecto único, diverso de las restantes basílicas del orbe cristiano: es la punta de diamante, que destaca fuerte-

mente en las tres torres, compuestas exclusivamente de esta curiosa decoración.

Quien conozca los alrededores de Aránzazu, con sus puntiagudos peñones de Biddotxa, Altzabal y Gazteluaitz, se percatará de la naturalidad de las puntas de diamante en el paisaje sugerente de Aránzazu.

Arquitectónicamente, la punta de diamante sugiere la estilización del espino, del árbol protagonista de la aparición de Aránzazu, y que sirve de fisonomía espiritual en la peculiaridad de Aránzazu.

Pero el padre Anasagasti se entristece un poco al afirmar que el peregrino que llega sufre una momentánea desilusión. Sin pretenderlo, se enfrenta con una fachada privada de toda ornamentación; las dos graciosas torres de puntas de diamante apenas logran aligerarla del todo. Pero es que la fachada, a pesar de constituir el rostro de la basílica, ha quedado como última etapa de su remate.

Se proyectó un friso de 14 grandes esculturas de piedra en la parte más baja, sobre las artísticas puertas del escultor guipuzcoano Chillida; y, ocupando la gran pared lisa, diversos medallones aritméticos representando la historia de Aránzazu o expresivos símbolos de su típica espiritualidad. En el centro del frontis, y en su parte más alta, se situaría una imagen de María (de unas cinco toneladas de peso), en actitud de ofrecer al peregrino al Niño que sostiene en sus brazos y que parece saltar de sus manos en ansias de entregarse al devoto romero.

Fue el escultor guipuzcoano Jorge de Oteiza el señalado para dicha labor, no realizada aun por diversos inconvenientes; una vez desaparecidas dichas especiales circunstancias, esperamos ver concluido el frontispicio del santuario, que clama por una solución definitiva, en la misma línea de su construcción.

Ladeando la basílica, al seguir la carretera que lleva al hotel, contemplamos una perspectiva lindísima, hoy minimizada por el edificio del Colegio Serafico; una plazuela rústica, con arcos bajos y campestres que forman un arcaico pórtico; al final del cual surge —como un contraste violento pero ambientado— la altísima torre campanil, de 44 metros de altura, rematada por una cruz de seis metros en acero. La torre se eleva esbelta, deseosa de cielo, como un gigantesco espino cuajado de pinchos y que se ha fosilizado en pie.

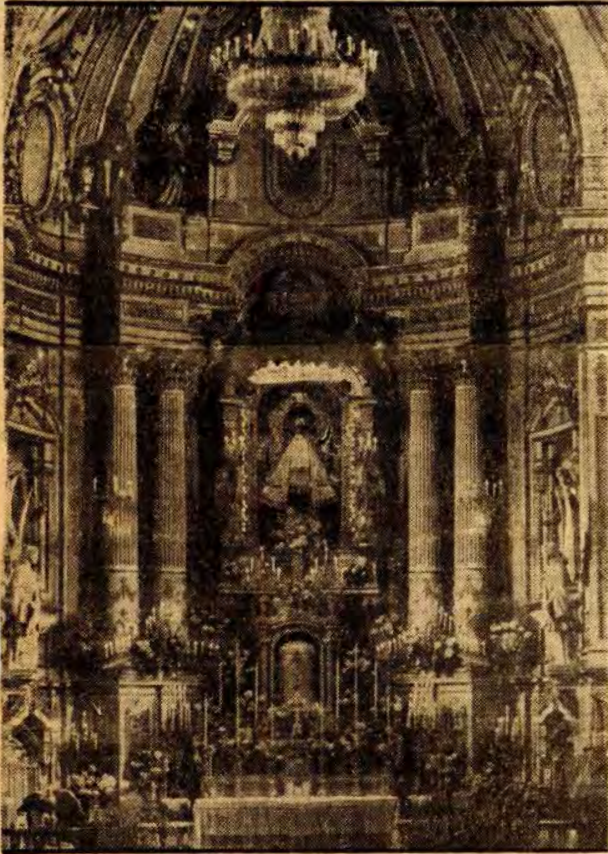
De la base de la torre campanil parte una escalera que desemboca en la izquierda del crucero. Al lado izquierdo del arranque hay un curioso arco de delicada factura y todo su muro derecho remeda una difícil construcción medieval, con mucho de castillo roquero.

Aún nos queda un último aspecto del exterior de la basílica:

El del ábside que ofrece un aspecto estremecedor, como el de una roca que crece, surgiendo atrevidamente del horrendo barranco, asentándose en la arcada de piedra de sillería, único vestigio de una obra anterior de ampliación de la anterior basílica. Su muro grisáceo, sin una sola ventana al exterior, recuerda su función de castillo interior para defensa de los enemigos del alma, al mismo tiempo que sugiere el largo y crudo invierno en un lugar tan inhospito pero elegido expresamente por la Reina del Cielo para recibir en él un cálido homenaje entre nieves y soles.

El padre Anasagasti guarda silencio. Calasa la capucha y va al templo. Podemos penetrar con él ante la imagen de la patrona de Guipuzcoa; ahora que empezará la novena para la cual ya tenemos intención:

Que vuelva Oteiza...



FUE no hace mucho tiempo, la noche de un domingo. Me localizaron en casa de un entrañable amigo. Llamaban desde Aránzazu. Era el Padre Goitia participándome la noticia del permiso para la terminación de la fachada de Aránzazu, según los diseños de Oteiza. No pude reprimir una exclamación de alegría.

—¿Qué quieres? ¿Que comunique la noticia a los periódicos?

—No. Espera. Ya te avisaremos. Además, queremos que seas tú mismo quien la dé el primero. Te corresponde. Tú eres, un poco, el padre de la criatura...

Oteiza vino días pasados a verme. Traía el aire concentrado. Me confirmó la nueva de la autorización de su friso para la fachada del santuario de Aránzazu. "Voy a vivir a Aránzazu", añadió. Me dijo también que había cancelado sus compromisos como director de la película que estaba rodando en Madrid. Lo primero es lo primero. Me anunció que al día siguiente volvería con el mismo Padre Goitia con objeto de dar estado público a la cuestión. Nunca vi a Oteiza tan concentrado en sí mismo.

Efectivamente, al día siguiente volvía el escultor oriolarrá acompañado de Goitia. Este me dio una cum-

NOTICIA

Por JOSE DE ARTECHE

plida información. La reunión, en Madrid, el día 22 de mayo, del jurado nacional que hace años premiara el proyecto de Oteiza. Presidía el señor obispo de San Sebastián. Asistieron los arquitectos de Aránzazu, Olza y Laorga, el Padre Aguilar, director de las obras de Arte Sacro de España, el arquitecto Alustiza, el escultor Chillida, Godofredo Ortega y otros.

Todos ellos volvieron a manifestar que la solución Oteiza para el friso de la fachada era, a su modo de ver, la única solución viable. El obispo de la diócesis, en quien recaía la última decisión, dio amablemente toda clase de facilidades. Aceptó, con suma sencillez, el unánime dictamen. Todos firmaron el acta. Esto fue todo.

Oteiza dejó hablar al Padre Goitia. En realidad estaba ajeno a la conversación. Vivía con intensidad su creación y los problemas que va a plantearle. Habló muy poco. Nos miraba

sin mirarnos. Estaba por entero vuelto a su propia interioridad. Un Oteiza desconocido.

Sabía que los religiosos de Aránzazu le tienen preparado el taller. Por su parte, él ha avisado a los canteros. Quiere que su obra esté terminada para la próxima Semana Santa. El remate del friso le plantea un problema.

—¿Qué debo hacer? ¿Una Asunción o una "Andra Mari"?

Goitia. Tellechea Idigoras, que se ha sumado a la reunión, y yo le respondimos unánimes:

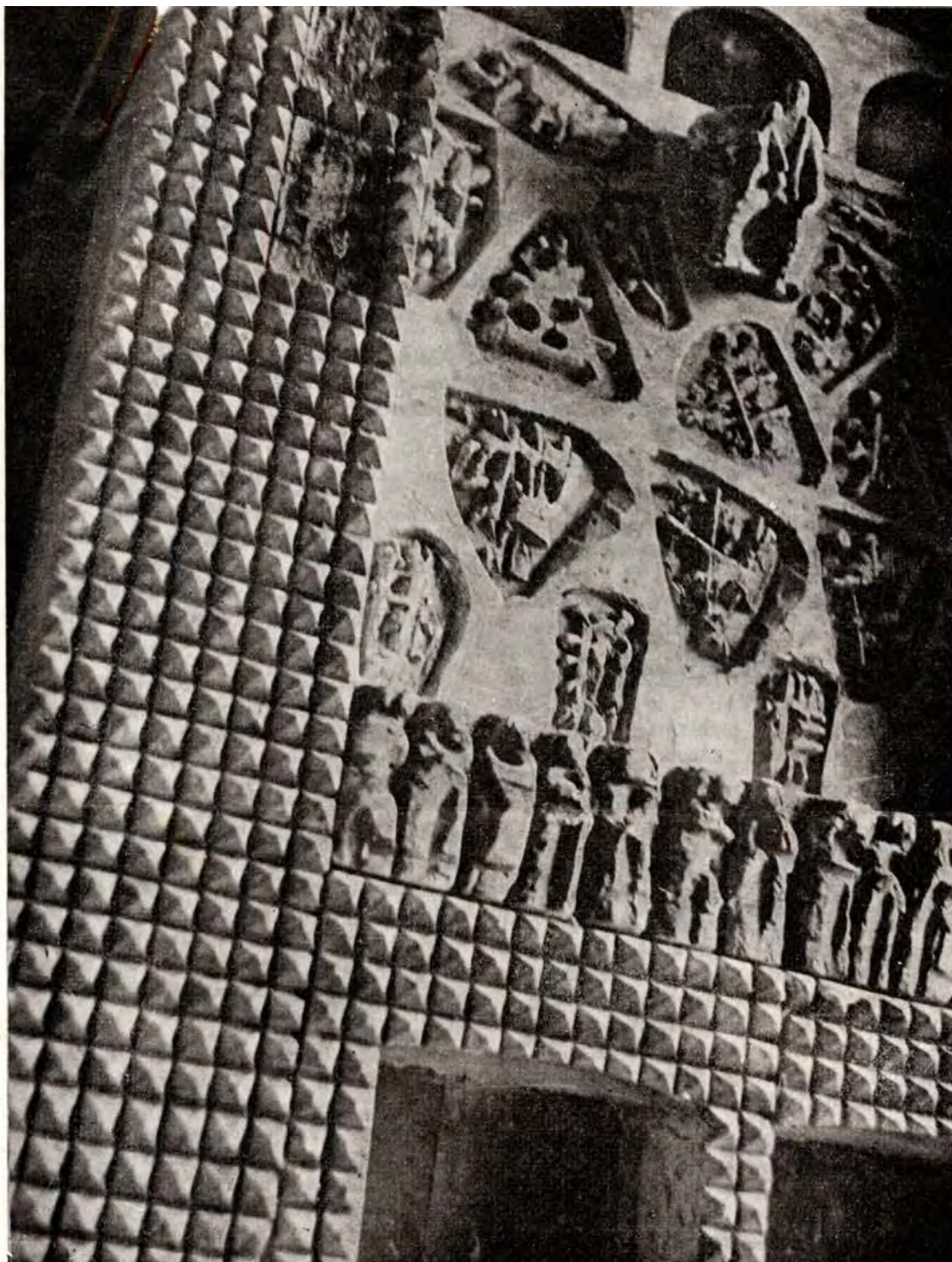
—No olvides que la Asunción es el misterio mariano más popular en el país.

A poco, Oteiza y el Padre Goitia se marcharon. Quedé pensando por qué sencillos caminos quedaba cancelado un pleito artístico que, por interferencia de problemas falsos que no debieran plantearse, tanto ha apasionado al país.

Dicho sea sin el menor espíritu revanchista, sino todo

lo contrario, no estaría más a todos una meditación de las conmovedoras palabras dirigidas por Paulo VI el día de la Ascensión a los artistas reunidos en audiencia en la Capilla Sixtina. Paulo VI les pidió perdón conociendo, entre otras cosas, que la Iglesia ha tratado mal a los artistas el buen precio, con las que el culto a Dios ha quedado mal visto. Por añadidura, el guaje recortado de los artistas, ha sido en buena parte fruto de haber suprimido iniciativas.

Y el Papa añadió: "¿Queremos las paces? ¿Queréis volver a ser amigos? Tenemos que volver a ser aliados — con palabra conmovida — Os debemos pedir todas las posibilidades que el Señor ha concedido en el ámbito de la funcionalidad y de la libertad, y por tanto, que hermanen el arte con el culto de Dios. Debemos daros que vuestras voces canten libre y poderosamente, como son capaces. Y vosotros debéis ser expertos para interpretar lo que queréis expresar, seleccionar entre nosotros el tema, el motivo y algunas veces más que el tema, el flujo secreto que se llama inspiración, gracia, carisma del arte."



ID. 3744

3 acontecimientos de Aránzazu

Arte Religioso NOTICIA

por: José de Arteche

13 (205)

Rev. Aránzazu - julio-agosto 1964

ARTECHE, José de, "3. Acontecimientos de Aránzazu. Noticia», Revista Aránzazu, Oñate (Guipúzcoa), XLIV, n. 130-131, Julio-Agosto 1964, pp. 13-14. [Recoge el artículo publicado por José de Arteche en el diario La Voz de España, el 14 de junio de 1964].

Fue no hace mucho tiempo, la noche de un domingo. Me localizaron en casa de un entrañable amigo. Llamaban desde Aránzazu. Era el Padre Goitia participándome la noticia del permiso para la terminación de la fachada de Aránzazu, según los diseños de Oteiza. No pude reprimir una exclamación de alegría.

—¿Qué quieres? ¿Que comunique la noticia a los periódicos?

—No. Espera. Ya te avisaremos. Además, queremos que seas tú mismo quien la dé el primero. Te corresponde. Tú eres, un poco, el padre de la criatura...

Oteiza vino días pasados a verme. Traía el aire concentrado. Me confirmó la nueva de la autorización de su friso para la fachada del santuario de Aránzazu. "Voy a vivir a Aránzazu", añadió. Me dijo también que había cancelado sus compromisos como director de la película que estaban rodando en Madrid. Lo primero es lo primero. Me anunció que al día siguiente volvería con el mismo Padre Goitia con objeto de dar estado público a la cuestión. Nunca vi a Oteiza tan concentrado en sí mismo.

Efectivamente, al día siguiente volvía el escultor oriotarra acompañado de Goitia. Este me dio una cumplida información. La reunión, en Madrid, el día 22 de mayo, del jurado nacional que hace años premiara el proyecto de Oteiza. Presidía el señor Obispo de San Sebastián. Asistieron los arquitectos de Aránzazu. Oiza y Laorga, el Padre Aguilar, director de las obras de Arte Sacro de España, el arquitecto Alustiza, el escultor Chillida, Godofredo Ortega y otros.

Todos ellos volvieron a manifestar que la solución Oteiza para el friso de la fachada era, a su modo de ver, la única solución viable. El Obispo de la diócesis, en quien recaía la última decisión, dio amablemente toda clase de facilidades. Aceptó, con suma sencillez, el unánime dictamen. Todos firmaron el acta. Esto fue todo.

Oteiza dejó hablar al Padre Goitia. En realidad estaba ajeno a la conversación. Vivía con intensidad su creación y los problemas que va a plantear. Nos miraba sin mirarnos. Estaba por entero vuelto a su propia interioridad. Un Oteiza desconocido.

Sabía que los religiosos de Aránzazu le tienen preparado el taller. Por su parte, él ha avisado a los canteros. Quiere que su obra esté terminada para la próxima Semana Santa. El remate del friso le plantea un problema.

—¿Qué debo hacer? ¿Una Asunción o una "Andra Mari"?

Goitia, Tellechea, Idígoras, que se han sumado a la reunión, y yo le respondimos unánimes:

—No olvides que la Asunción es el misterio mariano más popular en el país.

A poco, Oteiza y el Padre Goitia se marcharon. Quedé pensando por qué sencillos caminos quedaba cancelado el pleito artístico que, por interferencia de problemas falsos que no debieran plantearse, tanto ha apasionado al país.

Dicho sea sin el menor espíritu revanchista, sino todo lo contrario, no estaría de más a todos una meditación de las conmovedoras palabras dirigidas por Paulo VI el día de la Ascensión a los artistas reunidos en audiencia en la Capilla Sixtina. Paulo VI les pidió perdón reconociendo, entre otras faltas, que la Iglesia ha tratado mal a los artistas al buscar obras de escasa calidad y precio, con las que el culto a Dios ha quedado mal servido. Por añadidura, el lenguaje recortado de los artistas, ha sido en buena parte fruto de haber suprimido sus iniciativas.

Y el Papa añadió: "¿Hacemos las paces? ¿Hoy? ¿Aquí; sí? ¿Queréis volver a ser amigos? Tenemos que volver a ser aliados —dijo con palabra conmovida—. Os debemos pedir todas las posibilidades que el Señor os ha concedido en el ámbito de la funcionalidad y de la finalidad, y por tanto, que hermanan el arte con el culto de Dios. Debemos dejar que vuestras voces canten libre y poderosamente, como son capaces. Y vosotros debéis ser expertos para interpretar lo que queréis expresar, seleccionar entre nosotros el tema, el motivo y algunas veces más que el tema el flujo secreto que se llama inspiración, gracia, carisma del arte".

De "La Voz de España" (14-6-64).

San Sebastián, 29 de abril de 1966

EL SAN SEBASTIAN

LOCAL

Cosas de la ciudad

SIRIMIRI

Al fin, y muy lentamente, llegó a nuestro rincón el tan ansiado como anunciado anticiclón y sus efectos se hicieron sentir por la tarde. La mañana de ayer tuvo de todo, como cajón de sastre, desde el viento fresco a la lluvia abundante. Después del mediodía el panorama cambió saludable-

mente y de nuevo se animaron las calles y paseos y desaparecieron las gabardinas, aunque muchos, por aquello del «fresquillo», persistieron en llevarla, ya que estamos en mala época de catarros y gripas. Veremos en qué queda la cuña anticiclónica y si abril se despide como empezó, que no fue mala la cosa.

★ ★ ★

Aunque en la sección de arte y por su crítico especializado se dará cuenta de la exposición del grupo «Gaur», consideramos de tal importancia el hecho artístico que queremos dejar constancia de nuestro aplauso a la iniciativa y al gesto. En la Galería Barandiarán fue inaugurada anoche la exposición de pintura más ambiciosa de los últimos tiempos. El grupo «Gaur» de la Escuela Vasca muestra veintitrés obras debidas a Amable Arias, Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga y Zumeta. Repetimos que se trata de un gran acontecimiento artístico para nuestras provincias vascas, ya que el grupo se entronca con Grupo Emen, de Vizcaya; Grupo Orain, de Alava, y Grupo Danok, de Navarra. Se trata de un gran intento de toma de contacto con el pueblo, con sus inquietudes y necesidades artísticas. Es un afán de comunicación que rebasa los límites de una simple muestra comercial.

Como puede comprobarse, se trata de un intento formidable que merece la atención y la ayuda de todos que podrán leer su manifiesto en el catálogo de dicha exposición.

★ ★ ★

Sería un momento clave para que los miembros de la Escuela Vasca definieran exactamente el arte vasco y terminaran con cuantas dudas se produjeron al hablar de pintura vasca. Es una tarea que les corresponde y que debieran llevar a cabo en beneficio de cuantos queremos apoyar al arte y a los artistas vascos.

★ ★ ★

Y para terminar con arte también, diremos que hemos oído que al fin Jorge Oteiza dará término a su obra de Aranzazu, esculpiendo los apóstoles tal y como se había planeado. -- J.

todos los tiempos el varón se le

Hace 25 años

Martes, 29 de abril de 1941

El ministro de Asuntos Exteriores argentino, señor Ruiz Guñazu, salió de Madrid en tren con dirección a Lisboa. Se le dispensó en la estación muy cariñosa despedida por el embajador de su país, el ministro español señor Serrano Suñer y las autoridades.

El señor Ruiz Guñazu, hizo un donativo de 5.000 pesetas a Auxilio Social.

En la Legación japonesa se ofreció una comida con motivo del aniversario del nacimiento del emperador Hiro Hito.

Llegó a Sevilla el Orfeón Donostiarra, al que acompañaban el presidente de esta entidad don Manuel Rezola; el presidente de la Diputación de Guipúzcoa, señor Querejeta Insausti; los diputados provinciales señores Echeverría y Altuna, y los concejales de San Sebastián, señores Iruretagoyena y Peña.

También llegó a Sevilla, la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Las tropas alemanas avanzaban con gran rapidez por el Peloponeso, y la



A la izquierda, una vista de la fachada del Santuario de Nuestra Señora de Aránzazu. Debajo, una de las maquetas de dicha fachada, en la que Oteiza estudió la distribución de los relieves.



El drama de Aránzazu

Oteiza (II)

En este nuestro segundo capítulo sobre la personalidad de Jorge de Oteiza, vamos a retroceder en el tiempo. Año 1948, el momento de su llegada de Sudamérica. Oteiza vuelve con un puñado de obras, entre ellas esa impresionante cabeza de mujer, fechada el 47, en Buenos Aires. Paralelamente su indagación teórica dará contrastada en el ensayo sobre la estatuaría megalítica americana. Tiene 40 años. Está al borde de su madurez creadora.

Dos años después, en un rincón montañoso, perdido, del Norte de España, cerca de Oñate, el drama empieza a gestarse. Se convoca un concurso nacional de Arquitectura sobre el tema de la reconstrucción del Santuario de Aránzazu. Allí concurrirán proyectos destacados de Aburto, Chueca, Pedro Ispizua..., Luis Laorga y Javier Sáenz de Oiza serán los elegidos. El 51 comenzarán las obras. Se convocarán otros concursos a fin de resolver la estatuaría y los murales. En el jurado, los nombres de Zuazo y Daniel Vázquez Díaz. Carlos Pascual de Lara y Nestor Basterrechea serán encargados de la pintura. Y de la escultura, Oteiza. En esta confluencia, ocasional, fortuita, en el tiempo y en el espacio, ya están integrados todos los personajes del proceso.

Prácticamente, la totalidad del equipo acabará residiendo en Oñate. Y durante tres años, Aránzazu, se convertirá en uno de los centros más significativos del desarrollo de nuestra posguerra.

Nos es sencillo valorar, de una forma integral, las consecuencias derivadas de este proceso. Sus protagonistas eran hombres excesivamente diversos en cuanto a su localización cultural. Oiza y Laorga, pioneros del segundo racionalismo español, el fabuloso temperamento de Lara intentando ampliar los horizontes del conformismo del momento, Basterrechea dentro de un expresionismo sudamericano... De entre ellos, solamente uno, Oteiza, se encontraba plenamente instalado dentro de una trayectoria madura, culturalmente coherente.

Si Aránzazu es, en muchos aspectos, una obra no conseguida, y nosotros así lo hemos señalado en el trabajo sobre Sáenz de Oiza, a la hora de una visión más particularizada, conviene no perder de vista todo el difícil y desorientador clima arquitectónico en que fue concebida, evidente en la disociación cultural

del juvenil revisionismo de sus autores con la obligada huella de la marca histórica.

Es con la instalación de su entorno temporal, 1950, el año de Fuencarral A, cuando Aránzazu adquiere una dimensión cultural extraordinariamente significativa, actuando como revulsivo contra un panorama en donde forzosamente imponía la vigencia, efímera pero real, de una actitud donde podía intuirse un germen de las motivaciones que habrán de conferir sentido al futuro.

La llegada de Oteiza imprimirá una nueva dimensión al contexto, potenciando desmesuradamente el contenido espiritual de los afanes del resto de sus compañeros. Desde entonces, y al margen ya de esta obra específica, su personalidad constituirá un dato inseparable de la evolución posterior de Oiza, de Basterrechea, incluso de la misma troncada carrera de Carlos Pascual de Lara.

Por esto, la obra de Aránzazu, es uno de los ejemplos, raros en España, del estímulo ofrecido ante una gestión colectiva, integral, intercomunicante, entre los diversos factores de un mismo proceso. Bastaría comparar los aspectos parciales ofrecidos independientemente por cada parte con las visiones, fruto de una reconsideración en común, para comprender todo el asombroso panorama de enriquecimiento espiritual, (un ejemplo claro: el interior del santuario en la perspectiva del concurso, y las soluciones posteriores).

1954 es el año de la catástrofe. Un día, inopinadamente, se manda encalar todos los frescos de Basterrechea en la cripta, alegando el "nudismo dorsal" de las figuras de Adán y Eva (¿qué pensaría Miguel Ángel en la Sixtina?). El cerco comienza a estrecharse. Y Oteiza debe presentar una memoria justificativa de su estatuaría. Consultas, opiniones. Al final, la prohibición. La prohibición, seguimos sin entender en aras de qué, de uno de los más urgentes, necesarios y legítimos motivos de prestigio nacional. La prohibición de uno de los grupos escultóricos más importantes del siglo XX. La prohibición de un testimonio capital de cultura contemporánea.

Este es el drama de Aránzazu.

Jorge de Oteiza y la crisis del Arte Contemporáneo

Por Juan Daniel Fullaondo, arquitecto

En este número llegamos ya al final de la serie dedicada a Jorge de Oteiza. Con ella hemos pretendido ofrecer un pequeño testimonio de una fascinante evolución creadora, testimonio que por otra parte no puede pretender agotar el sentido de una trayectoria tan vasta, tan compleja, tan agudamente problemática, como la desplegada por el gran artista vasco.

Hace unas semanas, visitando su casa de Irún, contemplábamos la parte de su producción que él retiene cerca de sí, cientos de obras, piedras, hierros, casi toda su plástica experimental... El espectáculo, realmente impresionante, no dejaba de ofrecer, sin embargo, alguna consideración depresiva. Jalones de la labor de toda una vida, testimonios de la más notable indagación artística desde nuestra posguerra yaciendo allí, amontonados, desconocidos, cubiertos de polvo... Buscábamos la maqueta del monumento al preso político... Tardamos en encontrarla una hora, desmontada en piezas, en el fondo de una oscura balda del sótano... Otras no aparecieron (la estela funeraria a Couzinet, del monumento a Felipe IV no había ni siquiera fotografías...) quizás estaban en Estados Unidos, no se sabe bien dónde... Fue entonces, al calor de esta lamentable situación, ante una obra, irresponsablemente olvidada por la cultura española allí en Irún, una obra que carece hasta el momento de un estudio serio, de un catálogo, de una plataforma crítica razonablemente completa, fue entonces, cuando vino a mi memoria, la antinomia cultural entre la "idea" y la "palabra" que Bruno Zevi destacó el año pasado en su artículo "Moisés y Aarón". Porque el hecho es que no hay un artista en España, en el que la "idea" haya adquirido una concentración, una densidad, una profundidad equiparable, a la que encontramos en el proceso de Oteiza. Desgraciadamente nuestro momento arquitectónico en particular, y en general, todo el acontecer cultural de última hora, está teñido de un exacerbadísimo culto a la "palabra" aaroniana. Palabra brillante, brillantísima en muchos casos, pero también desconcertada, desprovista de sentido. Oteiza nos ha hablado desde estas páginas de la dramáticamente artificial prolongación de una agonía del Arte Contemporáneo:

"...Todos estaríamos de acuerdo en que la investigación fundamental ya ha concluido... El Arte Contemporáneo ha muerto. El arte muere porque ha muerto siempre... El artista se atrasa, tiene una cita con la vida y llega tarde... La crítica de arte percibe que algo está concluyendo, está dando señales de impaciencia. ¿Cómo fijar la hora en que el artista deje el colegio para volver a la vida...?" Luego nos dirá "...al pintor se le oye dudar". Hoy en día todo el mundo duda, el pintor, el escultor, el arquitecto, el poeta... Pero esta duda, esta crisis de las convicciones, esta vacilación existencial, queda encubierta, camuflada a través de una cegadora ráfaga de "palabras", en donde la "idea" si existe, probablemente está ya muerta ¿a dónde va la Arquitectura, la investigación espacial de nuestro tiempo? ¿qué sentido tiene ya esta tumultuosa e incontrolable inflación de la calidad formal, esta desbordante verbosidad de nuestro tiempo?

Yo no se si Oteiza acierta plenamente en su dramática diagnosis, pero, de hecho, su denuncia, la más vigorosa y decidida de todas las surgidas ante la indudable crisis del movimiento moderno, no hace sino poner en evidencia la falta de "sentido", la falta de "idea", en que después de los maestros (Mies, Le Corbusier, Wright, e incluso Aalto) ha desembocado la arquitectura moderna, vacilando vertiginosa y contradictoriamente, como un enloquecido proyectil cuyo deformado cerebro conforma una zigzagante y rebotada trayectoria...

Lógicamente, este incontrolable ambiente de dilapidación espacial a través de una apoteosis de mil contradictorios formalismos, merodeando en torno a una renovación cultural que desde la muerte de Wright y el penúltimo Aalto, continúa sin producirse, no es el más adecuado para potenciación lógica de una figura como Oteiza situado en la opuesta gama del espectro. Oteiza ha actuado en el campo contrario, concentrando su expresión ante esa renovación cultural que los más jóvenes continúan sin afrontar, distraídos como están en la pequeña empresa del comentario caligráfico, la hechicería evanescente, el evasivo, individualista, divagador soliloquio. El resultado personal es, para Oteiza, muchas veces lo hemos señalado, el aislamiento, la incompreensión. Y es realmente sorprendente cómo esta desorientación cultural alcanza incluso a las sensibilidades lógicamente más puras, las del nivel estudiantil. Recuerdo con motivo de la última exposición la relativa decepción, manifestada por algunos alumnos de la Escuela, ante la visión directa de algunas de sus obras. Hoy en día, constantemente estamos esperando, deseán-

dolas, una serie de conmociones espirituales, sobrecogedoras, aplastantes ante la obra de arte, y su grandiosidad es, en general, inseparable del dimensionamiento real. Y si la obra ha renunciado deliberadamente a ese ilusionismo elemental, perturbador, es muy fácil que nuestro análisis se detenga en una mecánica, primaria decepción. Debíamos recordar el texto, magistral, de su presentación en São Paulo. Todo estaba allí explicado en unas cortas líneas:

"...Trabajo en formatos muy reducidos y con numerosísimas variantes que no concluyo. Desprecio el material, fuera de su condición formal y luminosa, estrictamente espaciales. Persigo una estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender..."

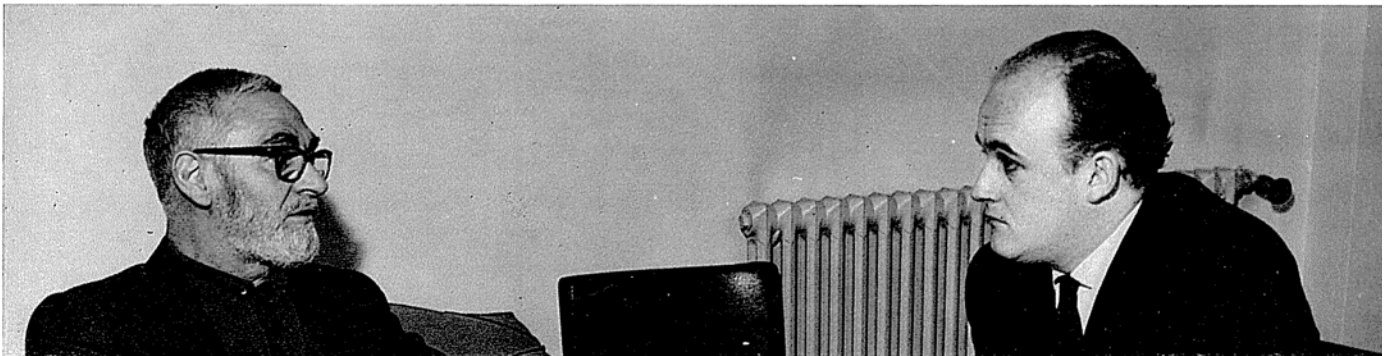
"...Observo esta relación: a mayor masa, a mayor proporción de materia tangible de escultura, de poderosa apariencia de escultor, corresponde un espacio libre más indiferente o totalmente ajeno a la misma obra. A la inversa, a escultura menos complicada, un espacio libre más activo..."

Oteiza no ha participado en esta loca olimpiada de la retórica espectacularidad, no se ha sumado a las fibras del desbordante y desbordado nominalismo de última hora. En él, nos encontramos en la otra cara de la moneda contemporánea, la progresiva materialización de "ideas", de "universales", el intento de abstraer, rescatar, poner a salvo lo más profundo, lo más auténtico, de las categorías que han hecho posible la revolución artística contemporánea, una serie de puntos de referencia, de concreciones materializadas, abiertas, generalizables, en torno a una auténtica dialéctica del espacio. Pocos ejemplos encontraremos en todo el panorama del arte contemporáneo, en donde la auténtica calidad de abstracción, de universalidad, de eliminación de la contingencia, alcance los límites desplegados en la sucesión de sus cajas doradas, e incluso en el hermetismo de la serie negra. A las primeras, las denomina, en medio de la sonrisa de muchos, Cajas Metafísicas. Y es precisamente en el título, como ya ocurrió con el de Ulises, en donde encontraremos la clave. Estamos "más allá de la física", más allá de lo concreto, más allá de la misma escultura. Es el puro campo de la cristalización de las ideas, de los universales, de las hipótesis, esperanzas, abiertas, desarrollables... Joyce nos dirá con una cita casi evangélica: "Todos los días encuentran su fin". Tras la serie de las cajas, Oteiza también encuentra su fin, en el doble sentido que la palabra encierra: como terminación de su actividad como escultor, y como finalidad, en su proyección hacia la vida. "Me paso a la ciudad" nos dirá. Así dentro del marco referencial de la vida, Oteiza realiza el último paso de su proceso, la conexión de su indagatoria experimental con el fenómeno existencial de la realidad. Este es el final, el inesperado, sorprendente, policiaco desenlace de una de las más emocionantes aventuras espirituales de la Historia del Arte Contemporáneo, un fulgurante gambito espiritual, sólo posible, desde un nivel casi milagroso psicológicamente. Un nivel que ha intentado asumir el redescubrimiento del primario y más profundo de las cosas, los objetos, las palabras, la naturaleza, la cultura... Oteiza ha conseguido crear en sí mismo una inagotable capacidad de asombro, ha sido capaz de saber contemplar cualquier entidad con la siempre renovada emoción de lo que es observado por primera vez en la vida, apartando de su vista el grisáceo y desorientador tamiz adrepuerto por el uso, la repetición, la costumbre... Por esto, sus puntos de vista adquieren ese carácter deslumbrante, inesperado, conmovedor, de la directa estupefacción de una ilusión constantemente renacida y por esto también, la inquietud derivada en tantos y tantos espíritus, en quienes la sombra de la vida han velado ya definitivamente su capacidad de asombro, ante esa increíble componente, juvenil, reactiva de Jorge de Oteiza.

Un ejemplo, para terminar, de este inconciliable encuentro de temperamentos. La situación, una vez más la estatuaría de Aránzazu, el Friso de los Apóstoles.

La pregunta planteada, y que, al no ser entendida la respuesta, fue uno de los factores importantes de la prohibición: "¿Porqué 14 Apóstoles?"

La respuesta de Oteiza, el año 54, (hoy la denominaríamos, "abierta", "post-conciliar"...), magistral, sólo aparentemente paradójica, una respuesta con corroboraciones en todos los órdenes de la cultura, incluso en el mismo plano teológico de la sucesión apostólica y de la Comunión de los Santos: "Perdóneme. Es que no me cabían más".





Contestación a la propuesta del Sr. Obispo de Borrar el Friso de Aránzazu, sustituyéndolo por otro en el que hayan desaparecido las referencias humanas

SEGUNDO DOCUMENTO.—(En carta al Señor Obispo de Guipúzcoa, julio 1964, ante la segunda prohibición al escultor de realizar su proyecto primitivo). Oteiza al proponer 2 nuevas soluciones razona nuevamente desde su problemática estructural. Separan 12 años estos dos documentos. Coincide el primero con la aparición de un libro del escultor. Un nuevo libro precede al segundo documento. Puede resultar ejemplar la confrontación de estas dos situaciones como comprobación de su comportamiento experimental, estilo, continuidad, evolución, pensamiento, hombre.

Adjunto a V.E. mi reflexión el domingo sobre nuevas posibilidades para el cambio del Friso en la fachada de Aránzazu. Lo he hecho en atención a V.E. que me ha sido comunicado por el arquitecto Sr. Alústiza, de que no quede de los Apóstoles referencia humana alguna en el Friso. Pero yo no podría comprometerme para este estudio (en el que me distanciaría más aún, de los que todavía siguen incapaces de comprender mi solución actual) sin el consentimiento de los arquitectos de la Basílica, consentimiento improbable, dada la responsabilidad, el tiempo y el cuidado puestos por ellos, conmigo, para esta solución que V.E. aprobó el 22 de mayo y ahora quiere cambiar... Alústiza, al decirme ayer que acababa de hablar con V.E. y remitirme esta vieja, burda y calumniosa acusación que se me hizo hace más de 10 años, "que a mis Apóstoles les había arrancado las tripas" me rebeló que las mismas gentes que llenaron de soledad y mentira al antecesor de V.E. son las que vuelven a acercarse a V.E... No tengo fuerza ya para volver a explicar mi Friso. Se seguirá llamando de los Apóstoles, aunque solamente lo fue en un principio como tema, que me fue dado por los arquitectos de acuerdo con los PP. Franciscanos de Aránzazu.

Desaparecieron los nombres de los Apóstoles y sus símbolos personales, su forma material y su número... Si fueran Apóstoles, los doce Apóstoles, se podrían contar. Se han contado 14 figuras, y se ha discutido si eran 12 o eran 14 los Apóstoles. Pero aquí cada figura es expresión simbólica de lo mismo, de este genio o resolución amorosa de santidad que, porque hemos olvidado, aquí se repite 14 veces, que son las figuras que cabían en sitio destinado por los arquitectos para el Friso, y que si hubiera habido sitio para 50 hubieran sido 50 Apóstoles, 50 veces lo mismo. Mi Friso es esta reiteración en un sitio de 14 figuras, con las que he establecido el ritmo expresivo y ornamental que une horizontalmente las dos torres de la fachada.

...Ruego a V.E. me excuse, si en mi deseo de ser sincero, he podido parecerle que con exceso. Habrá sido por la confianza de que somos y amamos el mismo pueblo.

El escultor no puede aceptar esta proposición después de la libertad devuelta

Respuesta a la destrucción del Friso de los Apóstoles por el Obispo de Guipúzcoa

al artista por su Santidad Pablo VI. Pero el escultor debe contemplar todo aquello que, aun en apariencia, yendo directamente contra su libertad de creación e incluso contra soluciones consideradas como buenas y ya resueltas o definitivas, puedan proporcionarle elementos o caminos de mejoramiento estético y espiritual para su obra.

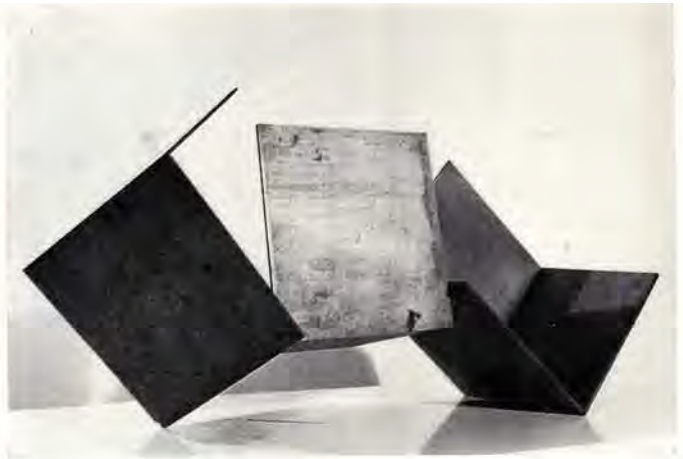
La misma operación de deshacer el Friso de los Apóstoles es ya una operación expresiva y creadora, que el escultor ya está considerando. Esta operación me proporciona la posibilidad de plantearme el trabajo en dos orientaciones, hacia dos soluciones distintas y nuevas:

- 1.— Que la operación de deshacer concluya y nada quede del Friso condenado a desaparecer. ¿De qué naturaleza es esa Nada final que queda?
- 2.— Que la operación de deshacer se interrumpa en determinadas condiciones y que en una de ellas se detenga. ¿Qué es lo que queda?

Reflexiono:

- 1.— A) Si todo ha desaparecido, la conclusión final vacía, es estéticamente válida como pura receptividad. Pero la definición de este vacío, será siempre una resonancia puramente informal del estado anterior, el que de algún modo, de este modo formalmente negativo, seguirá existiendo.
- B) Ya que nos vamos a encontrar con una desaparición total del Friso, vamos a intentar plantearnos esta Nada final, desde un propósito nuevo en un terreno digamos que químicamente puro, como conclusión calculada en función religiosa.

El Friso integrado en la fachada participa de su naturaleza intermedia, límite vivo entre el interior-iglesia o difusor espiritual de la luz y el exterior-Naturaleza. La consistencia de la conclusión vacía equivaldría estéticamente a la creación de una cavidad o Nada puramente mística o receptiva, una resonancia de Dios absoluta. (Recordaré la Nada final en la mística-Poética de San Juan de la Cruz). Este problema apasiona verdaderamente al escultor, ¿porqué? Porque su investigación estética corre y siempre se ha producido paralelamente a la investigación actual en otros terrenos del conocer. Se me



propone para el estudio del nuevo Friso, que busque inspiración en el reino de los vegetales. Se me proponen vegetales para que me inspire en las ciencias naturales pero por fuera, como lo siguen haciendo atrasados los funcionarios del adorno y la decoración y como se sigue enseñando anacrónicamente en nuestras pobres escuelas de Bellas Artes. Hoy el artista en su investigación se aproxima a las ciencias naturales pero por dentro, se inspira, se apasiona teóricamente, con la física teórica y las ideas y descubrimientos del misterioso mundo del átomo. Es así que los propios descubrimientos en el arte pueden llegar a servir de intuición en otras zonas teóricas del saber científico. Mi línea experimental en el arte está marcada por este juego de inspiración, de aproximaciones y atención por el estado actual de otras ciencias. Quiero decir que acepto con verdadero interés creador el estudio de otro Friso, de otra fachada para Aránzazu, en términos puramente abstractos. Es precisamente lo que no se me permitió en un principio por los arquitectos (y creo que con acierto) al ponerme con pie forzado, para no perder contacto con nuestra popular realidad, el tema de mi trabajo, de un Friso con los Apóstoles. Estos Apóstoles están hechos con otros factores, que hacen de ellos solución estética, no solución de un tema por fuera, de unos Apóstoles solamente por fuera con su anatomía en las ciencias naturales.

En 1958 concluí una experimentación en la que se trataba de silenciar la expresión con un espacio callado. Podría ilustrarlo desde lo religioso, no con la poética figurativa de San Juan de la Cruz, pero sí con su mística final, que alcanzó estéticamente (y que entonces comprendí) por el mismo sistema de exclusiones o encadenamiento de nada (de no figuraciones) como yo he procedido en mi Ley bifásica de los cambios para la expresión, pasando de una expresión física a una metafísica, de una fase hablante a una progresivamente callada, de un lenguaje que hable a un lenguaje que escucha, hasta la imagen por resonancia de Dios, en un vacío. Y bien (pienso en lo religioso: Dios creó la Luz); quizá este Vacío resonante, esta luz espiritual, sea la estructura íntima de la Materia del Universo.

"Que es la Materia? Es que es la energía espiritual?" se pregunta Costa de Deauregare en su libro reciente sobre el Segundo principio de la ciencia del tiempo, explicando las últimas investigaciones sobre la estructura fundamental de la materia en el Centro Europeo de Descubrimientos Nucleares con sede en Ginebra.

Dice San Juan de la Cruz: Su claridad nunca es oscurecida/ y sé que toda luz de ella es venida/ aunque es de noche/ La noche sosegada/ la música callada/ la soledad sonora.

De estas imágenes podríamos afirmar lo que en el Grupo de investigadores de Ginebra se afirma sobre las últimas partículas elementales descubiertas en el núcleo del átomo: que no son tantas sino las mismas en estados distintos de resonancia o en sus correspondientes antipartículas y cuyo estudio les lleva hasta la antimateria y el antimundo. Exactamente como ya en el arte hemos llegado al antiarte, a la antiestatua. Ya en mi libro "Quousque Tandem" he tratado de explicar este sentido afirmativo de superación y conclusión estética, que debemos entender en estos términos. En este sentido (y ya se entiende) tendría que calcular la conclusión ésta en la que el Friso se borraría en una resonancia vacía.

- 2.- Al operar en este tratamiento del Friso con una corriente-acción que lo deshace pero empleando un juego de interrupciones de esta acción, son las interrupciones las que nos proporcionarían los estados formales definitivos (El escultor tiene en su taller esculturas en las que ha experimentado estudios de esta naturaleza: narraciones en continuidad irracional o informalista, estados en continuidad temporal con serie de interrupciones). Este nuevo Friso así interrumpido, en mi acción de deshacer, sería estéticamente un estado expresivo a punto de apagarse, de convertirse en un silencio. Sería una cavidad incompleta, una parte expresiva y otra receptiva.

En resumen, decidido, expongo:

LA PRIMERA SOLUCION NUEVA, la 1-b) El Friso actual desaparecería totalmente. La obra podría resultar extraordinaria, me apasionaría emprenderla. Me llevaría un tiempo estudiarla. No creo que costaría más que la actual. Pero necesitaría inmediatamente un nuevo contrato. Pero considero que no correspondería a Aránzazu, a nuestro medio empobrecido culturalmente. Iría bien, podría funcionar en un lugar público, con proyección estética y religiosa, de una gran ciudad. Iría bien en algún lugar de la Ciudad del Vaticano.

LA SEGUNDA SOLUCION NUEVA, la 2) El Friso actual desaparecería a medias. Mejoraría el Friso anterior, muy posiblemente, pero tendría que realizar nuevo contrato, ya que me obligaría a un período de estudio que atrasaría la ejecución y aumentaría considerablemente el costo de la obra, a la que se agregaría metal fundido por un sistema de encofrados para el juego formal de las interrupciones. Este proyecto me atrae más que el anterior, podría resultar sensacional para Aránzazu.

MI SOLUCION ANTIGUA, la que he venido a realizar. Sin ninguna duda es la solución más seria y verdadera para Aránzazu. La que está aprobada y contratada. La que yo no tengo más tiempo para discutir. Ni fundamento entre nosotros nadie para atacar. Irún, domingo 12 de julio, 1964.

11-10-67

MENTIRA!

LA VOZ DE ESPAÑA

Oteiza, en Aránzazu

EXPOS
LLAM

El escultor Llamas ha ex-
terezante c
ducción plá
Municipales
meda), exp
solamente
obras que
sino tamb
eclectico,
faceta a tr
sible comp
extraordin
los descoll
artista.

Castro-L
madera, n
mol. Domb
de la técn
con tanta
slones su
en la cita
perfectame
creación,
plástico.

Artista
menudo a
creaciones
simbólico,
camente
alegórico,
"Ayer, ho
obras exp
nidad for

Los apóstoles de Oteiza, con destino al exterior de la basílica de Aránzazu. Arriba, las inmensas moles de piedra, esperando el soplo del discutido artista guipuzcoano. Abajo, tres de las estatuas ya esculpidas. (Foto I. Linazasoro.)

Trabaja con entusiasmo en el friso de los apóstoles de la Basílica

Será una muestra luminosa de su genio creador

Jorge de Oteiza, el gran escultor vasco, ha vuelto a Aránzazu, para trabajar en su ya famoso friso de los Apóstoles, uno de los hitos más luminosos de su concepto de la estatuaría. Es éste un hecho magno para la historia de nuestro arte y para la irradiación de la obra de Oteiza en el área de su geografía natal. En efecto, las creaciones de nuestro escultor, admiradas en numerosos meridianos y galardonadas a nivel máximo, en certámenes donde los competidores eran exigentes en su acoso creativo, no han estado al alcance visual de los guipuzcoanos, aunque algunas de ellas gozaron de cierta difusión por medio de reproducciones en los periódicos.

Se ha producido en el caso de Oteiza un fenómeno atípico en lo que concierne las grandes figuras artísticas, literarias y científicas: por un lado se ha edificado un mito de resonancia popular, como con Picasso, en el que el artista no desea participar (posee un concepto "anónimo" de su personalidad, de mero eslabón en la historia de la escultura, y, por el otro, sus realizaciones, en toda su compleja funcionalidad, solamente merecen el justiprecio de los entendidos en arte.

Oteiza, 1933-68

Nos vale este feliz retorno de Oteiza a Aránzazu para comentar el libro que publicó recientemente la editorial Alfaguara sobre su personalidad y su obra. Recoge el citado volumen los ensayos y el material gráfico que aparecieron en diversos números de la revista NUEVA FORMA y que llevan firmas de críticos y de estudiosos de arte de primera magnitud profesional. El libro de referencia se titula "Oteiza, 1933-68", porque analiza su trayectoria estética desde el año en que ganó el primer premio en la Bienal de Artistas Guipuzcoanos hasta el que estamos viviendo, este 1968 de los sesenta años de existencia del creador.

Además de los trabajos de Fullaondo, Angel Crespo y Rafael Moneo sobre Oteiza arquitecto, escultor y humanista, el tomo que nos ocupa encierra numerosos textos del propio artista, algunos extractados de sus obras ya

la forma pirámide invertida, sobre su vértice, creando su "Escultura de Altazor", que pertenece a la colección del poeta Vicente Huidobro.

Durante unos cuantos años, Oteiza ostenta cargos docentes en Buenos Aires y en Bogotá para, en 1944, presentar su "Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la postguerra", ensayo en el que expone la idea de un nuevo arte mundial, americano, crítica el muralismo mexicano y construye su teoría de la ampliación funcional del espacio y del concepto estético de tiempo y de dimensión.

Son estos años de extraordinario fulgor para la personalidad de Oteiza en el ámbito americano. Desarrolla una incansable labor de proselitismo para sus ideas estéticas entre los jóvenes artistas. Las más importantes entidades culturales piensan primero en él cuando se trata de pronunciar conferencias en torno a temas que desarrolla siempre con profundidad creadora aunque, como sucede invariablemente en estos casos, parte del auditorio detiene su atención en la exposición original, quizás por carencia de preparación para entender sus tesis.

El propio Oteiza se ha explicado, en sentido general, sobre esta cuestión, cuando nos dice: "La obra de arte, hasta que no termine el artista su indagación, no pertenece a los demás; pertenece a su preparación, el artista está dentro de su laboratorio. Por eso debemos considerar estúpidas las exposiciones de arte para la gente. Igualmente estúpidas las medidas que la educación oficial comienza a tomar basándose únicamente en difundir exposiciones, en exhibir la producción estética, que es como repartir paracaídas sin enseñar su funcionamiento. Las artesanías han sido el gran error en la tradición latina y causa del estancamiento del arte y de la insolubilidad estética del arte en la educación popular. Las artesanías han desorientado al público, han enseñado al artista a permanecer en el arte, a exponer y a academizarse. En la prehistoria está la vida a la puerta del laboratorio del artista. Yo he vivido siempre con este tremendo sentimiento



tísticos nacionales y en la que no había ni pizca de espectacularismo publicitario. Creo que en una conversación sostenida con el escritor Pelayo Orozco, gran amigo suyo, y ante el estupor de éste por el ritmo creciente de su producción literaria, Oteiza le dijo: Escribiendo sigo haciendo escultura." Es un aserto de una justeza total: hasta el estilo de Oteiza corresponde al de su escultura.

En 1948, y en Buenos Aires, se publica el "Informe sobre mi escultura", de Jorge de Oteiza. Se extiende en dicho texto sobre los tres puntos de apoyo, sobre idea del hueco, amén de la expansión y con-

junto sobre el vacío vertical en el escultor español, frente al vacío acostado en el anglosajón; error de que España no es pueblo de escultores, etc.

Prosigue en los años siguientes la carrera endiablada de Oteiza. Le llueven encargos, tanto para obras escultóricas como para su participación en altas empresas arquitectónicas. En 1955, presenta para los arquitectos de la Universidad Laboral de Tarragona, su solución y bocetos de relieve en piedra para fachadas, con unidades sueltas, salientes. Y esculturas por encofrado y con aprovechamiento de la escultu-

de Oteiza a Aranzazu para comentar el libro que publicó recientemente la editorial Alfaguara sobre su personalidad y su obra. Recoge el citado volumen los ensayos y el material gráfico que aparecieron en diversos números de la revista NUEVA FORMA y que llevan firmas de críticos y de estudiosos de arte de primera magnitud profesional. El libro de referencia se titula "Oteiza, 1933-68", porque analiza su trayectoria estética desde el año en que ganó el primer premio en la Bienal de Artistas Guipuzcoanos hasta el que estamos viviendo, este 1968 de los sesenta años de existencia del creador.

Además de los trabajos de Fallaondo, Angel Crespo y Rafael Moneo sobre Oteiza arquitecto, escultor y humanista, el tomo que nos ocupa encierra numerosos textos del propio artista, algunos extractados de sus obras ya conocidas y otros inéditos, como "Mentalidad vasca y laberinto".

Una biografía estelar

Jorge de Oteiza Embil nació en Orio en 1908. En 1934 inauguró su primera exposición individual, después de haber logrado el galardón cimero ya citado en la Bienal de Artistas Guipuzcoanos del año anterior. En seguida difundió su obra por la América hispana y publica en Santiago de Chile su informe sobre el "Encontrismo", ampliación documental de su exposición con materiales encontrados. Oteiza descubre la posibilidad de seleccionar cuatro unidades formales para su conjugación entre la producción contemporánea y se decide personalmente por

artista su indagación, no pertenece a los demás; pertenece a su preparación, el artista está dentro de su laboratorio. Por eso debemos considerar estúpidas las exposiciones de arte para la gente. Igualmente estúpidas las medidas que la educación oficial comienza a tomar basándose únicamente en difundir exposiciones, en exhibir la producción estética, que es como repartir paracaídas sin enseñar su funcionamiento. Las artesanías han sido el gran error en la tradición latina y causa del estancamiento del arte y de la insolubilidad estética del arte en la educación popular. Las artesanías han desorientado al público, han enseñado al artista a permanecer en el arte, a exponer y a academizarse. En la prehistoria está la vida a la puerta del laboratorio del artista. Yo he vivido siempre con este tremendo sentimiento (digamos que éste es el sentimiento revolucionario para un artista). Digo, por esto, que con una mano me he señalado el lugar de la vida y con la otra he cerrado las puertas de mi taller.

Nuevos triunfos

Oteiza, "aventurero metafísico", como le llama con pertinencia Fallaondo, ha permanecido siempre fiel a dos vertientes de la expansión de su personalidad la puramente creacional y la aludida antes de la exposición de sus ideas estéticas, acompañada de su virulenta defensa cuando no son admitidas incondicionalmente. Como es sabido el escultor se retiró de su actividad profesional en 1959, noticia que causó gran impresión en los medios ar-

tísticos nacionales y en la que no había ni pizca de espectacularismo publicitario. Creo que en una conversación sostenida con el escritor Pelay Orozco, gran amigo suyo, y ante el estupor de éste por el ritmo creciente de su producción literaria, Oteiza le dijo: Escribiendo sigo haciendo escultura." Es un aserto de una justeza total: hasta el estilo de Oteiza corresponde al de su escultura.

En 1948, y en Buenos Aires, se publica el "Informe sobre mi escultura", de Jorge de Oteiza. Se extiende en dicho texto sobre los tres puntos de apoyo, sobre idea del hueco, amen de la expansión y apertura de los poliedros. Al mismo tiempo aparecen ensayos sobre su obra en las revistas de arte más minoritarias.

Ya en 1950, después de ganar el primer premio en el concurso nacional para un monumento a Felipe IV, se le adjudica por concurso toda la estatuaría para la nueva basílica de Aranzazu, y, poco después, consigue el primer premio de la IX Trienal de Milán por una escultura con ensayo de lo simultáneo. En 1951, en el curso internacional de arte de la universidad de verano de Santander, presenta su informe sobre la escultura contemporánea, cuyos principales puntos son los siguientes: Del cilindro al hiperboloides; las fases últimas del volumen; aparición del hueco; posibilidad de un

juicio sobre el vacío vertical en el escultor español, frente al vacío acostado en el anglosajón; error de que España no es pueblo de escultores, etc.

Prosigue en los años siguientes la carrera endiablada de Oteiza. Le llueven encargos, tanto para obras escultóricas como para su participación en altas empresas arquitectónicas. En 1955, presenta para los arquitectos de la Universidad Laboral de Tarragona, su solución y bocetos de relieve en piedra para fachadas, con unidades sueltas, salientes. Y esculturas por encofrado y con aprovechamiento de la escultura de hierro con destino a desarrollos en cadena. Se completa este período con estudios de relieves, positivos y negativos, en el hormigón desnudo por encofrado directo. Y también escultura, interior y exterior, desde la armadura de hormigón por encoframientos de formas exentas, con módulos de luz.

1957 es un año importantísimo en la biografía estética de Oteiza. Gana el gran premio de escultura en la IV Bienal de Sao Paulo y el primer premio en el concurso internacional de arquitectura de Montevideo. En este año se publica también "Quosque tandem?", su ensayo de interpretación estética del alma vasca.

Y en 1959, como ya hemos dicho, Oteiza decide abandonar la escultura, decisión afortunadamente quebrantada hace pocas fechas, pues nos dicen que trabaja con entusiasmo y brío en su friso apostólico de Aranzazu. Ciertamente el quebranto es relativo, ya que los compromisos contraídos por el artista eran anteriores a su voluntaria retirada de la escultura.

Profundamente creyente, Oteiza le habla así a Dios: "...Querido Dios mío, quiero dejarte esta pequeña piedra, esta pequeña piedra que no había entre todo lo que Tu hiciste: ahora esta pequeña piedra rompe tu soledad, le único que la rompe como un gran vidrio en el que dibujaste todos los planetas y todas las especies de chucherías que creaste en el Universo y que fueron incapaces jamás de decirte una sola palabra. Desde esta pequeña piedra, yo también, Dios mío, soy feliz y estoy llorando de alegría verdadera. Pensando en Ti hago esta pequeña piedra. ¿Dónde está el río ahora, ese desesperado río que me empuja hacia la muerte porque podía desocuparte de Ti? Ahora, que venga ese río y que mueva esta pequeña piedra, y no podrá."

Antonio VIGILANTE





JORGE de OTEIZA, escultor (1)

Coincidiendo con el regreso de Oteiza a Aránzazu, nos llega el libro que reseñamos. Oteiza se lanza definitivamente a su aventura de la fachada de Aránzazu; a fines de agosto de 1969 promete colocar sus definitivas esculturas en el frontis de la Basílica, como homenaje al quinto Centenario de la Aparición de la Andra Mari.

Oteiza se ha situado en un punto culminante entre los artistas españoles. Lo demuestra este libro, cuya sola edición supone el reconocimiento del valor artístico de Oteiza como teórico y como realizador del arte más moderno. Son 107 grandes páginas con centenares de ilustraciones de sus obras y de sus proyectos.

Comprende la obra cuatro estudios parciales, debidos a J. D. Fullaondo (*Oteiza escultor*), Angel Crespo (*Oteiza humanista*), Rafael Moneo (*Oteiza arquitecto*), y de nuevo Fullaondo (*Oteiza y la crisis del arte contemporáneo*) para concluir con un *Epílogo de Oteiza: Estética del huevo, huevo y laberinto. Mentalidad vasca y laberinto*.

Fullaondo señala: "Este pequeño libro es para nosotros por un lado, una pequeña ocasión de reparar la inmensa deuda que la cultura española tiene con Oteiza, intentando presentar por vez primera, qué triste es esta situación, en 1968, en sus 60 años de vida, un testimonio de su obra razonablemente significativo. Y junto al testimonio, el homenaje, el homenaje encendido para quien, junto a Pablo Picasso y Antonio Gaudí, es quizá uno de los mayores artistas del siglo XX". La solapa nos trae este testimonio de Vicente Aguilera: "la estética oteizana es la más importante aportación jamás hecha por un artista español a la filosofía del arte, por esto es preciso hablar del pensamiento, tanto por su altura como porque explica los contenidos de lo hecho por el ex-escultor. Jorge de Oteiza es la más fulgurante figura del arte posbélico español. Hervidero de proyectos e ideas, hombre de pavorosa fecundidad espiritual, es el gran asesino de su propia obra".

Oteiza ha publicado "la obra más importante del panorama español que conocemos", afirman Parent y Paul Virilio, en París.

Aparte de los trabajos ya señalados —todos ellos muy favorables al escultor— el libro contiene un estudio de sus propias corrientes artísticas, por

Oteiza, bajo el título "Propósito experimental 1956-57" (pp. 8-15); una biografía de Jorge (16); "El drama de Aránzazu" (19) que revela el mundo oculto de las prohibiciones del quehacer de Oteiza en el Santuario; "Androcanto y sigo", un poema versificado de Oteiza sobre Aránzazu y su obra (20-26); un estudio sobre el Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo (29-35); una selección de páginas del libro "Quousque tandem" de Oteiza (36-38); "Ideología y técnica desde una Ley de los Cambios para el Arte", ponencia de Oteiza para el 13 Congreso Internacional de Crítica de Arte en Italia, sobre Ideología y Técnica (39-45); una página sobre "El final del arte contemporáneo", de Oteiza (46); "Renovación de la estructura en el arte actual", del mismo Oteiza (61-62); la Contestación de Oteiza al Excmo. Obispo de San Sebastián sobre su proyecto a realizar en Aránzazu (63-71); y una página poética sobre el amor de Oteiza a su tierra (72).

La simple enumeración de los temas revela que esta obra, más que un libro, es una antología en la que se aclaran diversos aspectos de la fuerte personalidad de Oteiza, sin contenerla del todo, ya que no se precisa ni su labor de escritor ni su anhelo de poeta.

El libro es favorable. Quienes lo han escrito están convencidos de la excepcional categoría de Oteiza en la estética tanto teórica como realizadora.

La buena selección de grabados permite conocer el itinerario del escultor, sus principales bases estéticas tan personales, sus proyectos de mesa de estudio, su evolución permanente y lógica, su insatisfecha sed de perfeccionamiento hacia el ideal.

Oteiza, mecido por la leyenda hasta el momento, sale del libro con su contorno humano y artístico destacables.

Oteiza 1933.68. Ediciones "Nueva Forma". Biblioteca de Arte. Alfaguara.

IBERDUERO, S. A.

necesita conductor con carnet de clase E. Los impresos de solitud pueden recogerse en Secretaría Delegación Guipúzcoa, calle Guetaria, 13, San Sebastián, y deberán presentarse antes del día 18 de los corrientes.

EL DIARIO VA

Editado por Sociedad Vascongada de Publicaciones, S. A. Dep. SS-18/1958. Director de la publicación: Juan María Peña. Domicilio Social, Santa Catalina, 1. - Talleres, Miracruz, Tirada cont

CON OTEIZA, EN ARANZAZU

El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo

El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco

Cierta mañana de noviembre el periodista se fue a Oñate a la búsqueda del reportaje. Hacía calor. El viento sur soplaba con fuerza, difuminando las altas nubes y dejándolas huérfanas de personalidad. Todo era gris. Pero el reportaje no estaba en Oñate, sino bastante más arriba: en Aranzazu. Jorge Oteiza trabajaba allí, en sus apóstoles.

Nueve kilómetros por empinada y descarnada carretera, bordeada de profundos barrancos y enmarcada por riscos, peñascos y torrenteras, separaban al periodista del gran escultor vasco. Tras media hora de utilitario llegamos a la explanada del santuario mariano. Por efectos de la altura el cálido solano se había tornado en frío ventarrón. A la derecha vimos el entablado estudio de Oteiza. De él salía un joven con barba de varios días. Le preguntamos por el escultor.

—Descansa pero no tardará en bajar.

El viento nos hace refugiar-nos en el estudio. Cuatro operarios trabajan en grisáceos bloques de caliza de Marquina. Vaciados de escayola guían las manos de los canteros. La obra de Oteiza va tomando artística forma.

Manolo Moreno, de oficio sacador de punto, es de Madrid y se ha trasladado a Aranzazu para trabajar con Oteiza.

—Llevo ya catorce años con él y sé muy bien lo que quiere.

Me he traído a otro sacador de punto y aquellos dos —en el fondo del estudio dos obreros, armados de cincel y martillo, desvastan los bloques— son canteros de Oñate.

Llega Oteiza. Rápidamente se hace dueño de la situación. Tras su entercana y rara barba unos ojos inquisitivos nos miran. Nuestro corresponsal en Oñate, Aranzón, le explica que queremos entrevistarnos con él.

—¡Ni hablar! ¡Estoy de perio-



Algunos de los apóstoles ya terminados por Jorge Oteiza

(Foto Aranzón)

vuelvo sobre estas cuestiones que no han servido nada más que para atrasar en nuestro país la verdadera comprensión del arte y las intenciones y comportamiento de sus artistas.

—¿Y la imagen de bronce que coronará el grupo de los apóstoles?

De repente Oteiza cambia de

Esta idea la hemos expuesto al alcalde de Oñate, Reyes Corcostegui, el cual la está considerando con gran interés. Esperamos con verdadera confianza su visión e iniciativas que puedan recuperar para Oñate su tradición viva de estudios vascos y universitarios.

Abandonamos el estudio. Fue-

dividualmente ni signífico ni puedo colaborar en nada. Estoy aquí para terminar un trabajo y no me puedo distraer. Yo no quiero hablar con nadie, y a veces me vienen con magnetófonos, yo me escapo, necesito también descansar. No ando muy bien de salud.

Se une al grupo un sacerdote.

ORMAECHEA, Joaquín, "Con Oteiza, en Aranzazu: El grupo escultórico de los apóstoles estará finalizado para el próximo mes de mayo. El escultor desea fundir la imagen que lo presidirá en el País Vasco", El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 17 de diciembre de 1968. Archivo Museo Oteiza FH_4141.

—Descansa pero no tardará en bajar.

El viento nos hace refugiarnos en el estudio. Cuatro operarios trabajan en grisáceos bloques de caliza de Marquina. Vaciados de escayola guían las manos de los canteros. La obra de Oteiza va tomando artística forma.

Manolo Moreno, de oficio sacador de punto, es de Madrid y se ha trasladado a Aránzazu para trabajar con Oteiza.

—Llevo ya catorce años con él y sé muy bien lo que quiere.

Me he traído a otro sacador de punto y aquellos dos —en el fondo del estudio dos obreros, armados de cincel y martillo, desvastan los bloques— son canteros de Oñate.

Llega Oteiza. Rápidamente se hace dueño de la situación. Tras su entercana y rara barba unos ojos inquisitivos nos miran. Nuestro responsable en Oñate, Arlanzón le explica que queremos entrevistarnos con él.

—¡Ni hablar! ¡Estoy de periodistas... más exactamente de los periódicos hasta las narices! Además no quiero realizar declaración alguna.

La explosión temperamental de Oteiza nos asusta. Insistimos.

—Qué le voy a decir... Estos ya es viejo... Se ha escrito mucho sobre estos apóstoles. Vengan ustedes en mayo, entonces



Algunos de los apóstoles ya terminados por Jorge Oteiza

(Foto Arlanzón)

vuelvo sobre estas cuestiones que no han servido nada más que para atrasar en nuestro país la verdadera comprensión del arte y las intenciones y comportamiento de sus artistas.

—¿Y la imagen de bronce que coronará el grupo de los apóstoles?

De repente Oteiza cambia de actitud. Piensa un segundo y me dice:

—Puede usted apuntar. Le voy a dar una primicia informativa. En todo el país vasco no hay una sola fundición artística. Los escultores nos vemos obligados a fundir en Madrid y Barcelona. Pues bien, yo considero esto,

Esta idea la hemos expuesto al alcalde de Oñate, Reyes Corcos-tegui, el cual la está considerando con gran interés. Esperamos con verdadera confianza su visión e iniciativas que puedan recuperar para Oñate su tradición viva de estudios vascos y universitarios.

Abandonamos el estudio. Fuera yacen los cuatro apóstoles que hace catorce años acabara el escultor. Un grupo de peregrinos se acercan entre tímidos y sonrientes. Oteiza exclama:

—¡Seres humanos! ¡Vámonos!

Nos vamos. Oteiza camina rápido. Junto a él lo hace, también con acelerado paso, el joven que

dividualmente ni signífico ni puedo colaborar en nada. Estoy aquí para terminar un trabajo y no me puedo distraer. Yo no quiero hablar con nadie, y a veces me vienen con magnetófonos, yo me escapo, necesito también descansar. No ando muy bien de salud.

Se une al grupo un sacerdote. Oteiza lo conoce. Entramos en un bar. Tomamos humeante café.

—Hace unos años propusimos, la Escuela Vasca, a la Diputación Foral de Navarra, la creación de un centro de Investigaciones Artísticas. Urmeneta se asustó porque le íbamos a ahorrar dinero. Los artistas siempre ahorramos dinero. Es necesario todos los artistas vascos trabajemos en equipo, que exista entre nosotros cohesión y espíritu de solidaridad. De hecho ya hemos empezado a trabajar en equipo, decoraremos el Aeropuerto de Fuenterrabía.

Continúa la conversación en "Goiko-Venta"

—El general Azcarraga, nos dice Oteiza, ha leído ya las memorias del proyecto. Con este trabajo en equipo intentamos crear un sentido de responsabilidad común entre todos los artistas vascos.

Salimos al exterior del Santuario. El reloj de carillón de la torre se desprende de cinco notas musicales. Nos aprestamos a despedirnos de Jorge Oteiza. Antes nos dice:

—Uno de estos días marcharé a Bilbao. Los artistas vascos pretendemos erigir una grandiosa obra: el Complejo Monumental de Ibañeta, sobre la ría de Guernica y nuestra zona prehistórica de Santimamiñe.

Oteiza, acompañado de Julio Bilbao y el sacerdote conocido penetran en el otro estudio donde modela pequeñas "Piedades" que servirán para dar forma a la definitiva que con un poco de comprensión será fundida en Guipúzcoa.

Pasamos de nuevo ante los yacentes apóstoles. Los peregrinos los contemplan. Deshacemos los nueve kilómetros que nos separan de Oñate prometiéndonos regresar en mayo, cuando las grúas alcen las esculturas de Oteiza para ser colocadas en el friso de la fachada principal del templo dedicado a nuestra Andra Mari, donde podrán ser admiradas por generaciones generadas siempre y cuando los "seres humanos" no aniquilen los unos a los otros.

Joaquín Ormaechea.



Oteiza dialoga con nuestro compañero de Redacción Joaquín Ormaechea, en presencia de Julio Bilbao, sobre las esculturas que está realizando en Aránzazu

(Foto Arlanzón)

cuando las grúas los eleven para colocarlos en el friso, podrán ustedes obtener fotografías. Será noticia. Ahora lo único que ustedes pueden decir es que se trabaja de firme.

Arlanzón dispara su cámara. Oteiza lo consiente.

—¿Serán catorce los apóstoles?

—Hombre, catorce o doce para el escultor es una cuestión de sitio. El sitio me lo han señalado los arquitectos. Sobre mi obra ha editado recientemente Alfaguara un libro en Madrid, trae documentación muy clara sobre éste y otros puntos que usted puede comentar. Yo ya no

en nuestro país de fundidores, por tradición una verdadera vergüenza y estoy haciendo todo lo que puedo para que esta imagen la podamos fundir nosotros.

Recapita el escultor y en tono más cordial nos aclara.

—Tengo fundadas esperanzas de que algún industrial guipuzcoano pondrá comprensión para facilitarnos apoyo para la instalación industrial de este taller para la fundición artística a la cera perdida. Este taller podría convertirse en el núcleo de otros talleres que a su vez podrían estructurarse y funcionar como un Colegio de Artistas Vascos.

nos recibió, el de la barba de varios días que resulta ser Julio Bilbao, donostiarra y estudiante de Arquitectura, además de discípulo del maestro.

—El escultor se vuelve al periodista, algo rezagado, y le dice:

—No me quedo un fin de semana más en Aránzazu. Viene cantidad de gente. Preguntan y preguntan. Han venido también estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Tiene verdadera significación estos contactos, pero corresponden a la organización a nivel universitario de nuestros estudios. Yo in-

visita a oteiza

Corría el cincuenta y cuatro, cuando conocí al artista oriotarra en plena génesis. Entonces, seguíamos con interés el "caso Aránzazu". Oteiza con varios amigos, visitaba la Antigua, santuario sito en las faldas del monte Beloki, de Zumárraga, singular arquitectura religiosa de madera. Valiéndome de mi amistad con una persona del grupo, me sumé a la comitiva, en la que, —como es habitual—, la voz cantante la llevaba el escultor universal. En aquella ya lejana ocasión, me transformé en gigantesca membrana auditiva, sin lograr resultado práctico. Oír sí, lo oía todo; pero no entendía nada: "la estatuaria megalítica americana", "el paso a la ciudad", "la estética del huevo", "el ritmo", "el par móvil"...

Mi plétora juvenil, escuchaba la conferencia científico-filosófica del "uomo universale", con escaso interés. Pero sí en cambio, recuerdo que a Oteiza, le maravilló la "Piedad", tallada en madera, que se venera en una hornacina del altar lateral derecho, de la catedral de las ermitas.

Años más tarde de la discutida negativa de Aránzazu, el inquieto sesentón que alberga el ánimo de eterno joven, vuelve a elaborar su nido artístico en los riscos del Aloña, definitiva y entusiasmadamente dispuesto a legarnos una de sus monumentales creaciones.

Ayer, concluido que hube mi trabajo matinal por tierras oñatiarras, escalé hasta Aránzazu. El radiante mediodía, invitaba a visitar a nuestra Patrona en su trono y a curiosear en las proximidades del "quirófano" oteiciano, programa que aun sin contar con las caricias de Febo, son legión los aficionados a las Bellas Artes, que lo vienen desarrollando.

El articulista, siempre tuvo cierto respeto, temor o aversión (quizá las tres cosas amalgamadas) hacia los artistas barbudos... Por tal imbécil monomanía, a punto estuve de regresar al valle condal, perdiéndome uno de los ratos más agradables de mi cotidiano vagar. Pero llevaba en mi agenda, dos fotografías, que las intuía de interés para un hombre sensible, como lo es Oteiza, y ésto me animó a abordarle minutos después del mediodía solar, cuando con una puntualidad frailuna, chaqueta al hombro y paso atlético, atacaba la empinada rampa de acceso a "Goiko Venta". En la terraza de su "cuartel general", Iciar su encantadora esposa y firme colaboradora, se entregaba afanosa a elucubraciones literarias, con el uniformado contrapunto del grupo ciclista Fagor, allí concentrado.

A la usanza del milenario Euskalerrria, en un rincón de la cocina, junto al fuego bajo acogedor, la mesa de los artistas se ensanchaba en fraterno franciscanismo, para acoger al amigo de turno. (La etxeakoandre de Goiko Venta, me reveló que raro es el día sin visita). Con el matrimonio Oteiza, compartimos y departimos, los maestros canteros Gregorio y Manolo; los discípulos Mario y Koldo, estudiantes de arquitectura provistos de apostólicas barbas; Carlos, el matemático barbilampifio que solicita información de alguna eficaz loción capilar y el dichoso invitado, servidor de ustedes.

Me admiró en Oteiza su interés por la marcha del País y su óptimo estado de ánimo, producto, —me aseguraron—, de la buena marcha de la estatuaria de Aránzazu, su sempiterno delirio. Afable, incommensurable conversador, desprovisto de tópicos, de frases prefabricadas y lugares comunes. Es un Demóstenes, que numerosas veces reci-

por *iñaki*
linazasoro

en aránzazu

bió la admonición cariñosa del "come y calla", proferido por su mujer.

En el momento oportuno, entregué al pensador vasco, las dos fotografías. Oteiza al reconocer su contenido, sacudió un golpe a sus gafas que se escurrían por la nariz, volviéndolas a alojar en su punto elevado:

—¡Kukuarri! ¡La Piedad Vasca! —exclamó puesto en pie, arrebatado por una sacudida emocional.

—¿Recuerda en qué año esculpió esta Virgen de Kukularri?

—Muchos años, muchos.

—En efecto. Lleva fecha de Mayo de 1953.

Y el volcánico artista de barba hirsuta y atractivo énfasis, se "recrea" en lo que creó, porque Oteiza ama a todas las obras

De izquierda a derecha:
El artista Sr. Oteiza; el
escritor Linazasoro,
y Koldo discípulo de
Oteiza.



—La Virgen de Kukuarri, en la punta del citado monte oriotarra, protegiendo al pueblo a instancia de su Hijo que se lo pide haciéndole carantoñas y diciéndola: Se están cargando el paisaje, las costumbres, las tradiciones, una lengua, pero bendíceles Amatxo. Y el cucu, posado en su mano izquierda, calla, escucha y el diálogo...

salidas de sus manos, aun las modestas. Baraja las fotos y comenta la segunda:

—¡La Piedad Vasca! Expresión suya cuando reconoció en mi disparo, a la preciosa y un tanto olvidada talla de la ermita zumarratarra. ¡Una Madre vasca, destrozada por el dolor, recoge en su regazo

a su hijo. A ese joven que por la incomprensión, de la sociedad sus aventuras y sus anhelos de emancipación, retorna a su Ama, exánime, pequeño, reducido al tamaño de un niño...

La idea le embriaga a Oteiza que continúa erecto, perorando incansable, con sus nervudos brazos generosamente abiertos. Es posible que el argumento de este antiquísimo icono de mi pueblo natal, inspire su "Pietà", la otra Piedad Vasca, esculpida tenaz en molde caliza, destinada a ocupar y presidir el vértice del frontis de nuestra primigenia basilica mariana.

Justamente debajo de la Piedad, se ubicarán los ya famosos "catorce apóstoles" formando un ritmo, un oleaje perenne en consonancia con los riscos agrestes del lugar, emulando una regata de traineras, bogando en la marea de la vida, con sus amuras disparadas hacia el cielo. La mitad de las colosales estatuas, las he visto terminadas, a falta del vaciado de sus caras. Vaciado, sí. Creo interpretar bien el espíritu oteiziano, que instituye unos santos espiritualizados, mitificados y sublimados, despojados de adiposidades y materia.

Oteiza, genial, torbellino de sinceridad me lo confiesa: —Serán "catorce apóstoles", porque en el espacio que los arquitectos conceden al friso, su distribución me resulta para catorce. De haberme quedado con los doce tradicionales, me hubiesen resultado bajitos y rechonchos y yo, la verdad, quiero esculpir apóstoles y no bonzos.

En mayo, —dentro de pocos meses—, la obra estará concluida. No existe contrato escrito ni documento notarial de por medio. Oteiza dió su palabra de vasco y fue suficiente.

Romeros, penitentes, gentes de buena fe, comentarán y conjeturarán. ¿Comprenderán el mensaje del escultor que cincela con el corazón, habla con las manos y escribe con el pensamiento? Posiblemente que ésto no le preocupe demasiado al creador, porque como asevera el ensayista Miguel Pelay Orozco en uno de sus libros, a Oteiza le basta con entenderse a sí mismo. También Copérnico, Leonardo de Vinci, Galilei, Van Gogh, Karl Milles, fueron unos incomprendidos de la sociedad de su tiempo y después de su muerte, su nombradía universal se agiganta.

En el V Centenario de Aránzazu, ¿quién sabe si también habremos de celebrar el nacimiento de la Universalidad cultural Vasca y de su Escuela de investigaciones estéticas! Oteiza, conspirador de nuestro arte, con sus apóstoles de cabezas braquicéfalas (como la que sirvió para ilustrar los carteles murales de "Ama lur") que encarnan tipos famosos del pueblo: bersolaris, remeros, aizkolaris y los cuerpos sincopados con las depresiones rocosas de Aránzazu, legará a la posteridad su fabulosa creación, armonía en la estatuaria y el paisaje.

¿Se podrá completar la efemérides, con la pintura mural y decoración de la cripta proyectada por Néstor Basterrechea?

SUMARIO

EDITORIALES

El sacerdote de hoy 113

TEMAS DE HOY

El movimiento profético (*Salomón*) 114

María a la hora del Concilio (*Fr. Juan de la Virgen*)..... 120

REPORTAJES DE ACTUALIDAD

Bi Dinamarka (*Azurmendi*) 118

ARANZAZU

Romancero de Aránzazu (*Zavala*)..... 129

Antzinako erromesen bideak (*Villasante*) 134

Aránzazu, Basilica menor 138

Con Oteiza en Aránzazu (*Lánazasoro*) 140

Peregrinos de hace 50 años, 127

MISCELANEA

La estación de Brincola (*Lasa*) 124

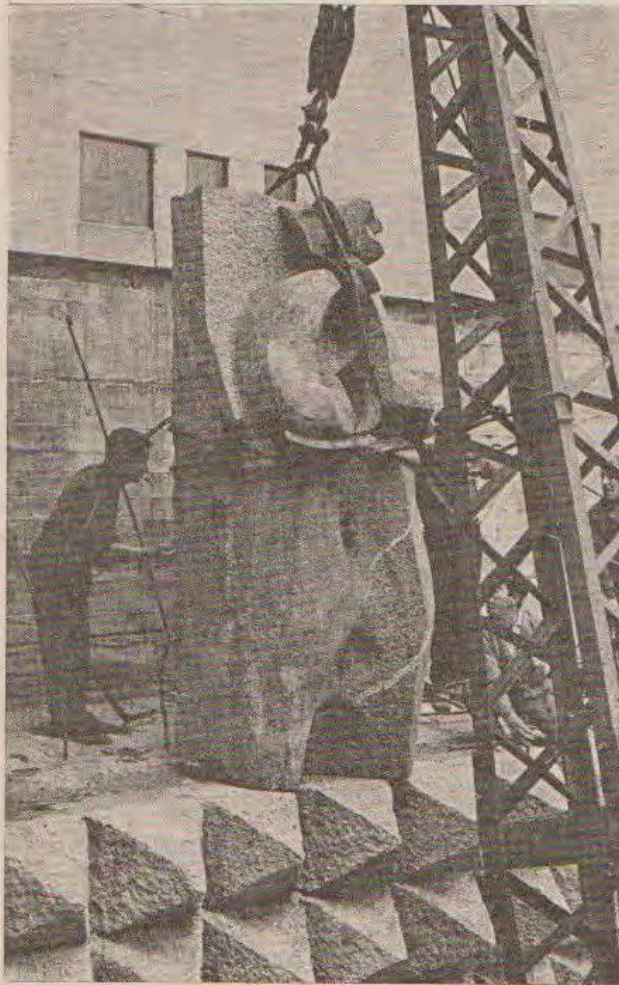
Gesaltza (*Anduaga*) 137

Joxe Mondraueña (*Gandiaga*) 122

Libros 143

Nuestros difuntos 144

la vida en aránzazu



La primera de las estatuas de Jorge Oteiza, en el momento de su colocación en la fachada. Es el día 12 de junio. (Foto Plazaola).

abril 1969

20.—La semana de nieblas y lluvias ha desembocado en un delicioso domingo. Y la gente sabe acudir al reclamo del buen tiempo.

El Superior Provincial de los Franciscanos ha recibido la profesión de votos perpetuos de cinco jóvenes que se embarcan a la aventura definitiva de la vida religiosa: Fr. Luis Belaus-tegui, Fr. Ignacio Beguiristain, Fr. Luis M^a Uribe, Fr. Ramón Irizar y Fr. Leonardo Picón.

Autocares de montañeros de SAN SEBASTIAN y RENTERIA. Y de BILBAO. Un alegre y artista grupo de dantzaris de

SAN SEBASTIAN.

Pero la sensación popular la acaparó la visita del ultrafamoso boxeador "Urtain". A su lado, cualquiera de los beneméritos astronautas a la Luna hubiera pasado desapercibido. Firmó buena cantidad de autógrafos; le estrujaron a gusto y ¡gracias que posee músculos de acero!

Debemos destacar la concentración de los corresponsales de nuestras revistas "Misiones Franciscanas", "Aránzazu" y "San Antonio". Les invitó su Administrador para un fecundo diálogo, para un mutuo conocimiento y para una entusiasta labor en el porvenir. Les hizo ilusión

la iniciativa, y nosotros gozamos de poder darles tan merecida satisfacción.

27.—Primera peregrinación. Lógicamente son nuestros vecinos, los moradores de los caseríos de Aránzazu, que todo el año cumplen sus deberes religiosos en el Santuario. Ellos abren la serie de las peregrinaciones colectivas, con entusiasmo.

Nueva concentración de corresponsales de las revistas de Aránzazu. Son muchos y excelentes, y han necesitado dos fechas para su cita. Como los anteriores, tuvieron su Misa especial, una interesante reunión profesional. Y un almuerzo colectivo, de auténtica fraternidad. ¡Ojalá muchas personas se ofrezcan desinteresadamente, desde sus pueblos, a esta benéfica labor de corresponsales. Esperamos respuestas.

La predicación de este domingo corrió a cargo del P. Ildefonso Alústiza: precisión y garbo.

mayo 1969

1.—Festividad de San José Obrero.

Novedad: la compañía de automóviles "Pesa" se ha hecho cargo del servicio de autobuses entre Brincola-Oñate y Oñate-Aránzazu. Hay hemos contemplado su primer coche en servicio. Sus dirigentes, reunidos con algunos expertos en comunicaciones en el Santuario de Aránzazu, han manifestado sus deseos de estudiar a fondo una reforma de comunicaciones, de tal forma que el Santuario pueda gozar de servicios en consonancia con su categoría, y relacionados con los principales trenes de todas las direcciones.

Autobuses (2) de montañeros de VITORIA. Del Colegio de San José de VITORIA (2). De SAN SEBASTIAN más amantes de las alturas.

4.—No hay manera de encarrilar al enloquecido tiempo: frío y oscuridad casi invernales.

Peregrinación de USURBIL y AGUINAGA. Se les une RENTERIA.

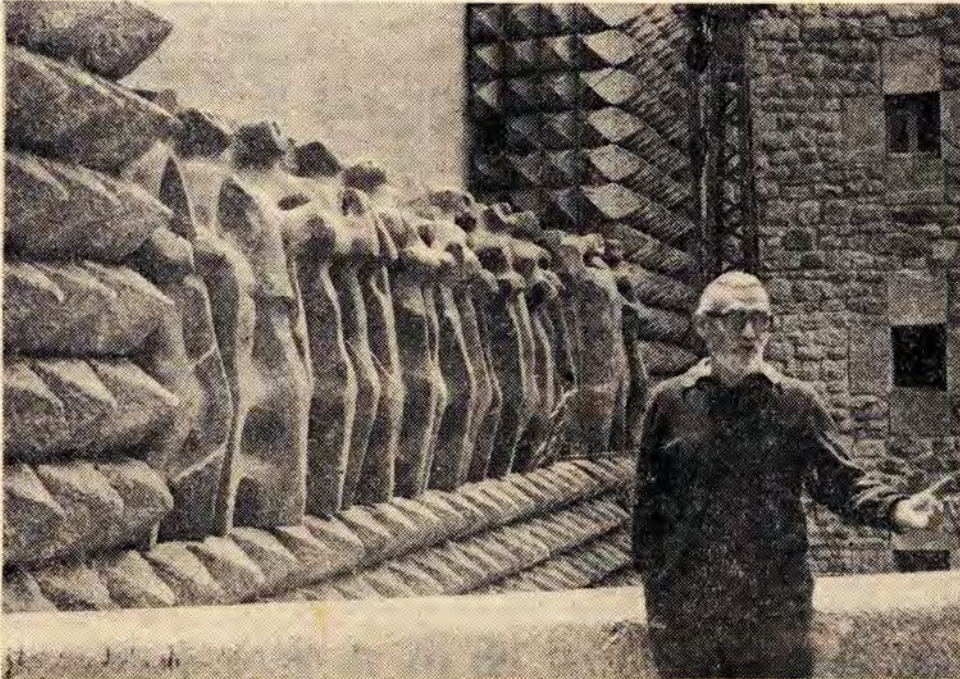
7.—Mademoseille Verdery es

CON OTEIZA, EN ARANZAZU

El grupo escultórico por él realizado es ya parte integrante de la Basílica

El friso de los apóstoles habla en dialecto suletino

A L escultor los arquitectos le dieron en el friso de la Basílica un espacio. El escultor comenzó a trabajar hace ya muchos años con el fin de realizar su obra de acuerdo a este espacio. En caliza de Marquina fueron tomando forma los apóstoles, de Oteiza. Los acerados dientes de las bujardas mordieron la piedra. Cinco unidades del grupo fueron terminadas por Oteiza. Luego... mejor es no recordarlo la obra del gran escultor vasco se vio interrumpida.



El friso de los apóstoles habla en dialecto suletino

Foto Andrés Arlanzón

El pasado noviembre hablamos con Oteiza en Aranzazu. Tras varios lustros el artista continuaba su obra. En el tinglado de madera cercano al viejo colegio, los canteros y sacadores de punto fueron desbastando los bloques de caliza bajo la dirección de Jorge Oteiza.

Se ha trabajado mucho desde entonces. Hoy los apóstoles están colocados en el friso. El grupo irradia fuerza. Su conjunción es admirable. El todo artístico

y agresiva barba, sus ademanes sus ojos vivarachos seguían siendo los mismos que en noviembre. Pero el alma del escultor, su espiritualidad se había remozado. Cuando Oteiza comenzó a contemplar a sus apóstoles en el friso todas sus inquietudes se convirtieron en alegrías. No todas pero el escultor parecía estar satisfecho de su obra.

Era mediodía, Oteiza ascendió por un casi montañés vericuetos a "Goico Venta". Periodista

los primeros catorce, inicia una circunferencia, aquí en el centro geográfico de nuestro país vasco, de izquierda a derecha inician una espiral de dos vueltas o círculos abiertos. El primero se incurva en el paisaje inmediato y regresa aquí al lado de nosotros en esta orilla de roca viva y redonda que no vemos ni vivimos ahora porque la oculta este viejo edificio del antiguo colegio que, cuando se derribe, tendrá que derribarse, proporcionará el espacio exterior que como plaza corresponde al espacio religioso de la basílica.

Y con la salida a Urbía, desde aquí mismo se inicia el segundo círculo que suponemos pasaría por Pamplona, abriéndose por Vitoria, hasta Bilbao y, mojándose un poco, hasta Bayona. Como una teoría para nosotros de los apóstoles, el ejercicio espiritual de completarlos con cada uno de nosotros, ¿cuántos harían falta? para describir esta doble circunferencia. Naturalmente que no hay que tomar esto en serio, es un simple cálculo estético (para cuando estemos en disposición de

poseen individualmente estos apóstoles lo pierden al integrarse en la serie. Esto es una característica de la estructura lingüística del euskera. Cada una de estas piedras se comportan como sílabas en nuestra lengua, tienen más o menos el mismo peso visual, altura, intensidad, duración, lo que nos permite, al contar algo, el hacerlo con un ritmo musical, con una ondulante llanidad, yo diría que con un movimiento lingüísticamente vasco, y aún me atrevería a precisar para este caso concreto del friso, y desde este lugar cercano y al costado en el que nos hallamos, que ha sido cantado en dialecto suletino, que nos habla al estilo de la palabra cantada en suletino. Y aunque así no fuera exactamente, para cuando tengamos (o tengáis vosotros, yo ya no lo espero) posibilidad para estas indagaciones y experimentos.

El apóstol es colocado en su hueco. Todavía quedaban dos por ser izados. El peregrino que ascienda al Santuario ya no contemplará el gélido friso sino que por sus ojos penetrará la fuerza y la grandiosidad del arte vasco de Oteiza que ha trasladado los relieves (altas crestas) y los huecos (profundas vaguadas) de nuestro paisaje a su monumental obra.

Joaquín Ormaechea.



ORMAECHEA, Joaquín, "Con Oteiza en Aranzazu: El grupo escultórico por él realizado es ya parte integrante de la Basílica. El friso de los apóstoles habla en dialecto suletino", El Diario Vasco, Donostia-San Sebastián, 3 de julio de 1969. Archivo Museo Oteiza FH_4430 y FH_928.

Foto Andrés Arlanzón)

Joaquín Ormaechea.

El pasado noviembre hablamos con Oteiza en Aranzazu. Tras varios lustros el artista continuaba su obra. En el tinglado de madera cercano al viejo colegio, los canteros y sacadores de punto fueron desbastando los bloques de caliza bajo la dirección de Jorge Oteiza.

Se ha trabajado mucho desde entonces. Hoy los apóstoles están colocados en el friso. El grupo irradia fuerza. Su conjunción es admirable. El todo artístico

y agresiva barba, sus ademanes sus ojos vivarachos seguían siendo los mismos que en noviembre. Pero el alma del escultor, su espiritualidad se había remozado. Cuando Oteiza comenzó a contemplar a sus apóstoles en el friso todas sus inquietudes se convirtieron en alegrías. No todas pero el escultor parecía estar satisfecho de su obra.

Era mediodía, Oteiza ascendió por un casi montaraz vericuesto a "Goico Venta". Periodista

los primeros catorce, iniciando una circunferencia, aquí en el centro geográfico de nuestro país vasco, de izquierda a derecha inician una espiral de dos vueltas o círculos abiertos. El primero se incurva en el paisaje inmediato y regresa aquí al lado de nosotros en esta orilla de roca viva y redonda que no vemos ni vivimos ahora porque la oculta este viejo edificio del antiguo colegio que, cuando se derriba, tendrá que derribarse, proporcionará el espacio exterior que como plaza corresponde al espacio religioso de la basilica.

Y con la salida a Urbía, desde aquí mismo se inicia el segundo círculo que suponemos pasaría por Pamplona, abriéndose por Victoria, hasta Bilbao y, mojándose un poco, hasta Bayona. Como una teoría para nosotros de los apóstoles, el ejercicio espiritual de completarlos con cada uno de nosotros, ¿cuántos harían falta? para describir esta doble circunferencia. Naturalmente que no hay que tomar esto en serio, es un simple cálculo estético (para cuando estemos en disposición de comprender).

Oteiza habla un poco triste pero con entusiasmo y se transfigura y rejuvenece. No parece entonces que tenga ya sesenta años.

—Es una obra abierta a la arquitectura, al paisaje, al peregrino vasco y a su religiosidad. El peregrino vasco está obligado a participar. Debe establecerse entre él y las piedras una corriente de identificación. Incluso las cabezas de los apóstoles se parecen a alguien y si alguien no encuentra su parecido, el apóstol número cuatro tiene la cara borrada y éste puede ser el que se le parezca. Al fin y al cabo ¿no es en la oración cuando se borra el rostro? No, no tienen ojos mis esculturas. Cuando alguien quiere introducirse en la profundidad de su espíritu cierra los ojos.

Descendemos a la basilica. Cogemos nuestra cámara. Oteiza exclama.

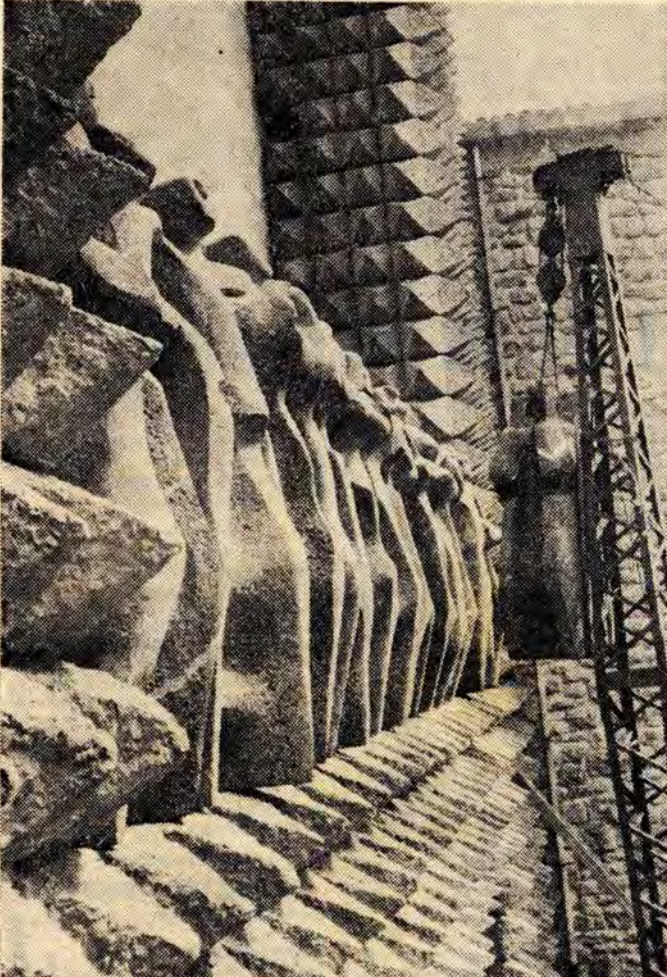
—¡Mira el escritor, tiene de todo!

El periodista abriga serios temores de que el escultor lo considere una víctima de la civilización de consumo rendido a ella por la publicidad asexuada de los medios visuales de comunicación.

Comienza la grúa a trabajar, chirrían los cables de acero.

El doceavo apóstol se balancea e inicia majestuoso la ascensión. Oteiza, que también tiene de todo, empuña un magnífico tomavistas y comienza a rodar. En un momento determinado se vuelve hacia nosotros y señalándonos su obra dice:

—Es que necesito la imagen de cada piedra sola y unida a la siguiente, como documento para una comprobación. Es un sencillo friso de apóstoles aldeanos más cerca de la Naturaleza y de la naturaleza popular del arte que del arte de la ciudad. El acento que



El doceavo apóstol, izado por la pluma, pasa a ocupar su hueco correspondiente

Foto Andrés Arlanzón)

posee tal fuerza que empuja al peregrino que los contempla.

Hace unos días quisimos ser testigos de la colocación de uno de los últimos apóstoles en el friso. Una pluma y unos cables de acero estaban dispuestos para alzar los cuatro mil kilos de arte del doceavo apóstol, que por la tarde sería colocado en su espacio.

Jorge Oteiza continuaba igual en su aspecto externo. Jersey y pantalón de faena. Su entrecana

y fotógrafo lo hicieron poco después. Tras la comida vino el intercambio de impresiones. Oteiza habló.

—Los últimos apóstoles parecen salirse del friso, quieren romper la línea recta que en nuestra tradición vasca simboliza la fatalidad "Urtzuan zaspí leio" "Zas piak lerro lerro", las siete ventanas en línea recta, que el poeta de nuestro viejo romancero descubre y revela en el solar de los Ursúa. Quieren abrirse en círculo, doce o catorce, aquí son

El arte de Oteiza es religioso, no cristiano

Me presentaron al padre Javier Egaña en Aranzazu. Estaba en un taller, ayudando a transportar un viejo sillón de dentista o de barbería. Oteiza me dijo en aquel momento que el padre le había hecho una interesante crítica en "Jakín", sobre si su arte era o no cristiano. "No es lo mismo religioso que cristiano" apuntó. Seguidamente abandonamos el taller oyendo cómo Oteiza preguntaba jocosamente a otro padre a ver si el viejo sillón era un viejo confesionario.

—La crítica que publiqué en "Jakín", fue un gran descubrimiento para mí, después de haber leído un libro de Oteiza. Yo veía el desarrollo de una estética natural, un entroncamiento del hombre en el paisaje, un desarrollo desde la muerte, desde el sentido. Yo le preguntaba a Oteiza si habría posibilidad para un cristiano no ya de una estética natural, sino cristiana. Entonces la muerte no tiene el sentido normal para un hombre cristiano que es el de acabar, sino que el cristianismo tiene un principio de vida.

—Y Oteiza, ¿qué le contestó?

—Me contestó una carta formidable y muy interesante en la que parecía no admitirme mucho esa posibilidad.

Yo, la verdad, es que no estoy muy seguro.

ro de esto. Lo que me preocupa es esta posibilidad de un arte cristiano, que la salvación no sea natural, sino que el arte mismo le dé una proyección diferente a la salvación cristiana. Ahora, querría dedicar un poco de tiempo a pensar en esto. Leo y discuto; me interesa muchísimo, porque si alguno puede hacer un arte cristiano debería ser un sacerdote.

—¿Le parece que el arte de Oteiza es cristiano?

—El arte de Oteiza es religioso, muy religioso. Sin embargo no es cristiano.

Recuerdo en este momento cómo Oteiza, hablándome del friso de los apóstoles, me decía que el arte de ningún vasco era cristiano, a pesar de ser muy religioso. Dejo por un momento mis divagaciones y vuelvo al tema.

—Como sacerdote, ¿qué le parece al padre Egaña la pintura?

—Toda obra social supone donación. Como sacerdote mucho más, tiene que ser una donación especial. Por eso pienso que sería muy interesante entroncar los dos aspectos de sacerdote y pintor.

—¿Qué es lo más importante y principal al pintar?

—Para mí lo importante es mostrar el rostro de Dios a los hombres. Pero como Dios mismo me ha dado es-

ta cualidad, este don de la pintura, yo no puedo negarme a buscar a Dios a través de la pintura. Por eso, lo principal en un sacerdote, yo lo veo así al menos, será buscar el rostro de Dios, llegar a ver lo que supone en la vida de un hombre y después comunicarlo a los demás.

Y para Egaña, la mejor forma de comunicar estas vivencias es la pintura. Nuevamente intento divagar, pero su voz juvenil —se ha ordenado este año— me interrumpe.

—Al analizar a Oteiza su tipo de escultura, su tipo de estructura desde el paisaje, desde la muerte o desde su tipo de salvación estética, como él dice, le preguntaba a ver si no hay otra posibilidad de salvación aparte de la estética. Como hombre normal si se da una salvación estética, el hombre, a través de la escultura, la pintura, la música o la poesía busca la trascendencia, busca la superación de la muerte, en resumen, es una búsqueda de salvación.

—Y esa búsqueda de salvación, ¿de dónde parte?

—Parte un poco de la angustia dada por el acabamiento de la vida. Entonces, para un cristiano, la muerte no debe suponer angustia, sino que esa muerte es comienzo de una vida, algo diametralmente opuesto.

—Esta forma de comunicar a los demás un camino por el cual ver a Dios, ¿no tiene ningún peligro?

—Sí, en efecto, esto puede llevar al pseudoarte o pseudocristianismo. No quisiera que sucediera esto. Quisiera que mi pintura fuera lo suficientemente sincera como para ser arte no pseudoarte y mi cristianismo no sea pseudocristianismo.

—En el aspecto social ¿qué opina de la pintura?

—Es muy importante el aspecto de la pintura en relación social, ya que todo lo anterior puede partir o desembocar aquí. Yo me encuentro con que muchas de las pinturas que he realizado no son comprendidas por aquellos a quienes están destinadas. Yo me pregunto si esa capilla mía, si ese arte, cumple su función social. Esta es una pregunta un poco al aire y todavía no tengo la respuesta. Por eso no sé si la pintura tiene que evolucionar para encontrar la gente o la gente tiene que esforzarse para encontrar la pintura.

lleque a ver a Dios. Toda mi pintura debería ir, al menos, en ese sentido.

—Hoy abunda la gente que, cuando ve una pintura, una escultura un tanto abstractas, asegura que de dos brochazos mal dados y de un martillazo enérgico hacen la obra de arte. ¿Qué opina de esto?

—A mí, personalmente, me costaba mucho pintar abstracto. Lo que ocurre es que ha habido mucha gente que ha podido abusar de una técnica y no tanto de conseguir arte y belleza, sino conseguir de forma muy fácil el dinero. El arte abstracto es serio, indudablemente. No hay más que ver la cantidad de gente buena que pinta abstracto.

—¿Pasará el abstracto?

—Sí, creo que pasará el abstracto. Quizá este arte ha querido desbancar a los demás, al figurativo, al religioso... y no ha podido. Se tiene que reducir a la decoración. Eso sí, con obras geniales, no hay duda.

—¿No se está legando a un arte de minorías?

—Sí. El problema vuelve a ser el de antes, hasta qué punto la pintura cumple su función social. Una de las cosas que más me maravillan de Jorge Oteiza es cómo llega en una obra a transparentar el paisaje en que está entroncado. Por eso muchas veces me quedo maravillado cuando al ir al monte, veo el parecido que tienen sus obras con rocas y trozos del paisaje. Recuerdo que una vez me dijo que así el baserritarra que venga a Aranzazu le recordará el campo que ha visto. Y al ir al campo le recordará Aranzazu. Este aspecto es muy importante. Mientras una pintura no cumpla esa función de comunicación, no sé si esa pintura tiene efecto.

Ahora que Egaña silencia su voz, oigo con claridad los martillazos y los taladros que trabajan en el exterior de la fachada. A esto se unen las campanadas.

—Hasta ahora, ¿ha pintado mucho?

—Se puede decir que he empezado. Unos cuantos murales estos últimos años, una capilla —de la que estoy bastante contento— y algunas tablas. Ahora tengo que ir a Olite para terminar una capilla que empecé. Este año he dibujado mucho, pero sobre todo decoré la capilla privada que había aquí. Esta última temporada me he dedicado a los murales.

—¿Es este el mayor problema en las relaciones del artista y público?

—Para mí, sí. Ya que el sacerdote que escoge el arte para transmitir sus vivencias reales debe encontrar el medio de que esas relaciones sean buenas y se puedan comunicar.

—Es decir, que la pintura tiene función comunicativa...

—En efecto, el pintor, como todo artista, va a la sociedad a comunicarle su vivencia, a no dejar que el hombre se quede en sí mismo; y yo, como pintor cristiano, a que ese hombre

—¿Siempre ha realizado sus pinturas en murales?

—No. Antes pintaba sobre madera. La técnica es parecida. He estado influido por Lucio Muñoz. Es muy difícil escaparse de los genios. Conoci esta técnica que utilizo un poco por chiripa. Ahora influyen en mí más artistas.

—¿Quiénes?

—Picasso... y el mismo Oteiza. Oteiza ha influido mucho con sus explicaciones y críticas a dibujos míos. Este año ha sido muy provechoso para mí.

A. AMIGO

El domingo, consagración de la basílica de Aránzazu

Asistirán al acto cinco obispos

El año 1969, quinto centenario de la manifestación de la Virgen al pastor Rodrigo de Balzategui, se desarrolla con una solemnidad y con una colaboración como no las pudieron soñar los más entusiastas. Peregrinaciones multiplicadas, concesiones especiales de la Santa Sede, atención exquisita de la prensa regional, destacados acontecimientos litúrgicos...

El novenario del año centenario, que comienza el 31 de agosto para finalizar el 9 de setiembre, reviste una solemnidad inusitada, ya en su mismo umbral. La enriquecen dos acontecimientos: la marcha nocturna de los jóvenes de la noche del 30 a la madrugada del 31 y la majestuosa consagración de la basílica de Aránzazu.

La consagración de un templo es el más elevado rango de dedicación sagrada o de santificación de un lugar a Dios. En Aránzazu la realizará el cardenal arzobispo de Pamplona, monseñor Tabera Arazo, a quien secundarán los señores obispo Argaya, de San Sebastián, y los misioneros monseñores Larrañaga y Olano, capuchinos, y Carlos de Anasagasti, franciscano. Los ritos de la consagración darán inicio a las nueve de la mañana, y para la consecuente misa solemne han sido invitados los provinciales de las órdenes religiosas, los arciprestes de la diócesis guipuzcoana y los superiores de las casas franciscanas, así como los exsuperiores de la comunidad de Aránzazu.

La ceremonia de la consagración —dilatada y precisa— es una pieza clave de la liturgia católica. Sus ritos principales son: procesión con recitación de las letanias de los santos, portando las reliquias que se depositarán en las aras de los cinco altares que se han de consagrar; procesión en torno a la basílica; ingreso en el templo de la cruz del Señor, tras haber llamado por tres veces en las puertas para su apertura; colocación de cruces en el dintel de la basílica y en cada altar consagrado; unción —con óleo sagrado— de la puerta de la basílica, de sus cuatro lados, de los altares a consagrar; deposición de las reliquias de santos en las aras de los altares e incensación. Los ritos se explicarán en lengua vulgar, con lo que todo asistente podrá seguir cómodamente la entraña de estas impresionantes ceremonias simbólicas, tan llenas de interpretación espiritual, y que revelan la importancia de un edificio consagrado al culto de Dios.

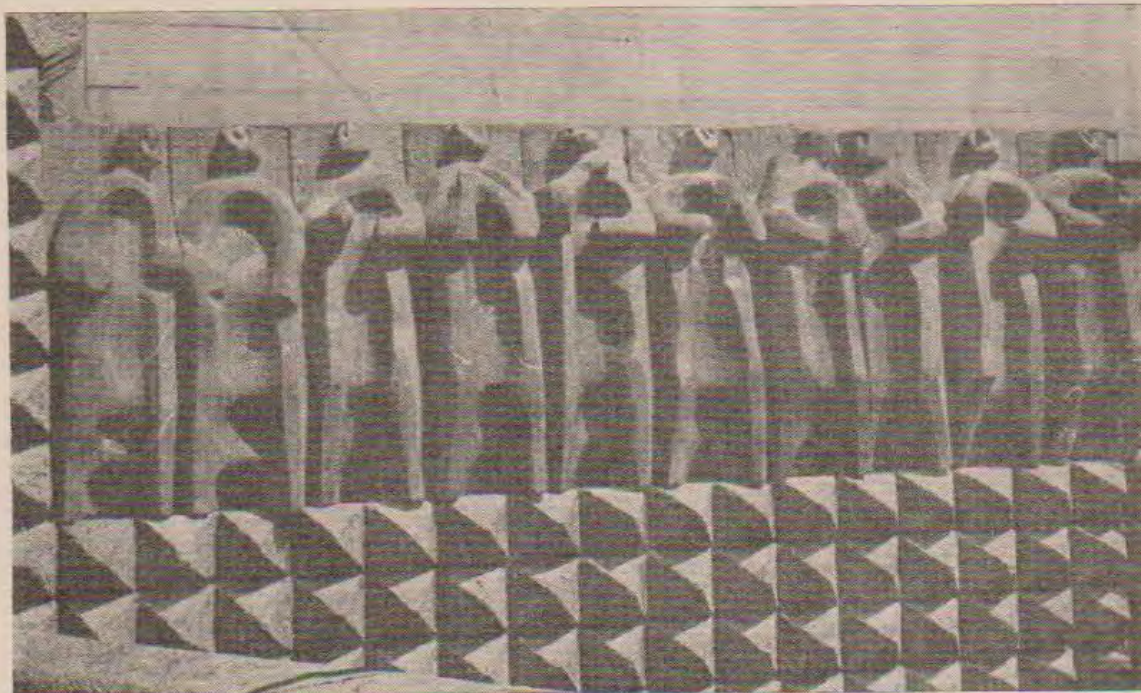
Substancialmente la liturgia de la consagración coincide con el pontifical escrito por Durango en el siglo XIII, aunque recientemente se han reducido considerablemente las ceremonias tradicionales, excesivamente dilatadas. La primera nota histórica sobre la consagración de templos hallase en Eusebio, que se refiere a la consagración de la catedral de Tiro, en 314, dato que revela la venerada tradición de estos ritos. Es de tal importancia en la liturgia, que anualmente se celebra con oficio divino y misa la consagración de la iglesia catedral de cada diócesis, siguiendo el ejemplo de la conmemoración de la consagración de la basílica del Santo Sepulcro, en 335, primera fiesta litúrgica del género.

Todo templo dedicado al culto católico debe ser ofrecido a Dios; la mayoría de nuestras iglesias están bendecidas por algún sacerdote para su empleo en la liturgia sagrada. En casos importantes y sensacionales, el templo se consagra, rito reservado a un obispo.

Aránzazu conocerá esta solemnidad mañana, domingo, 31 de agosto. No será solamente un obispo, sino todo un cardenal y cuatro preládos más quienes consagrarán definitivamente este magnífico templo, hogar de la Virgen de Aránzazu, y que ha sido fruto de la excepcional devoción que hacia su advocación sienten miles de católicos en todo el mundo.

Fr. Pedro de ANASAGASTI

La vida en Aránzazu



JUNIO

1.—El Excmo. Sr. Obispo diocesano, con su impresionante Pregón, da comienzo a la temporada del quinto Centenario de la Manifestación de María en Aránzazu (En nuestro número de junio publicamos la crónica de esta jornada; en los de julio y agosto-septiembre dicho Pregón, en vascuence y en su original castellano).

Peregrinación de las bodas de plata de HERNANI, URNIETA, EREÑOZU, ASTIGARRAGA. Dos autobuses de ZARAUZ, con jóvenes antonianos. Uno de IRUN, del colegio de la Compañía de María. Y desde ULLIBARRI-ARRAZU un grupo de alaveses, a la antigua usanza: a pie, a través de los montes. Un autobús de la Tabacalera de SAN SEBASTIAN.

NAVARRA exige una especial distinción, por haber dado el mayor contingente de esta jornada, merced a la magna peregrinación or-

ganizada para sus Terciarios por los Capuchinos de Navarra, Guipúzcoa y Logroño. Cuatro autobuses de los Terciarios de OLITE, bajo la dirección de los Franciscanos, y Terciarios de ALFARO (Logroño) y BILBAO-BEGONA. En total, más de 1.300 terciarios. La nueva empresa Oñate-Aránzazu, "Pesa" no ha cesado de transportar peregrinos. Y han sumado más de 400 los turismos.

Los Terciarios celebraron una Asamblea en el Salón de Actos. Y una Misa celebrada con 13 sacerdotes, dirigiéndoles la palabra el P. Eugenio Aguirreche.

8.—Acompaña el tiempo. Mañana espléndida. Día caluroso, que provocará un chaparrón a media tarde, cuando se han despedido los peregrinos. Parece de encargo el día para una buena concentración.

Vizcaya nos obsequia con más de 300 peregrinos, dirigidos por el P. Sabino Zubieta, y que pertenecen a

PLENCIA, GORLIZ, LEMONIZ, ARMINZA, BARRICA, LEJONA, GUERNICA. El P. Fermín Altube no se queda atrás, y ordena la peregrinación de LASARTE, presidida por su Párroco. De VENTAS DE IRUN hay dos autobuses con niños de la catequesis. De HERNANI uno, con religiosos Oblatos. De la "ikastola" de SAN SEBASTIAN otro. Y uno de BILBAO, con estudiantes de vascuence.

15.—A los peregrinos de BERMEO gusta gozar pacíficamente de la estancia en Aránzazu; para ello, llegaron ayer. La plática de la bienvenida, en vascuence, a cargo de su paisano P. Pedro de Anasagasti.

La tradición manifiesta que la Virgen apareció a Rodrigo de Balzátegui el 11 de junio, festividad de San Bernabé. Fiel a la tradición, OÑATE se vuelca en Aránzazu el domingo siguiente. Gran parte llega a pie, presidida por sus autoridades religiosas y civiles. El ple-

Para José, el gran administrador de Ofitea - M. C. B. J.

¿Cuántos fueron los doce apóstoles?

EN LA NUEVA BASILICA DE ARANZAZU FIGURAN CATORCE

Y SON DIECISEIS EN UNA PUERTA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

¿Cuántos fueron los doce apóstoles? Es la ingenua pregunta que se le plantea ya incluida que los niños, como aquellas otras que inquietan el color blanco del caballo de Santiago y el nombre del padre de los hijos del Zebedeo—se la tiene que formular seriamente quien contemple el exterior de la nueva y magnífica basílica de Aranzazu, que acaba de ser consagrada por el cardenal arzobispo de Pamplona.

En efecto, si contamos los apóstoles allí esculpidos en el sugestivo friso por el gran escultor Jorge Oteiza, llegaremos con sorpresa al número 14, pues esas son las figuras que allí se alinean. Mas no se trata de error, claro está, sino de exceso voluntario, explicado así por el propio artista: "Son catorce apóstoles porque en el espacio destinado a ese friso en el proyecto arquitectónico caben bien catorce figuras y aun de mejores proporciones que si sólo se hubieran colocado doce. De haberme quedado con los doce tradicionales, me habrían resultado bajitos y rechonchos. Y yo, la verdad, quería esculpir apóstoles."

LICENCIAS ARTÍSTICAS
Mas nadie debe escandalizarse ante esa ampliación actual de la plantilla o escalafón del apostolado, pues se trata de una de las frecuentes licencias artísticas, anacronismos de indumentaria o arquitectónicos, interpretaciones personalísimas y aun intencionalmente críticas o rasgos de humor que suelen permitirse pintores y escultores, y que abundaron, sobre todo, en llenzos, tablas y frescos renacentistas, en capiteles de claustros, gárgolas de catedrales y sitials tallados de los coros.

En cuestión de apóstoles todavía se ha quedado corto Jorge Oteiza con los catorce suyos de Aranzazu, pues aún son más los representados en una famosa puerta de la catedral de Valencia, que sirve como dosel al mihario y popularísimo Tribunal de las Aguas, que al aire libre se reúne allí cada jueves. Esa puerta catedralicia, tipo clásico, perfecto y elegante de la puerta ojival esculturada, fue modelo

inspirador, en el siglo XV, de otras que se construyeron en diversas iglesias y monasterios. Nadie la copió, sin embargo, en su exuberancia apostólica, ya que muestra las efígies de dieciséis apóstoles en vez de doce. Pero tal inexactitud numérica, acerca de los primeros discípulos de Jesús, que a nadie parece irrespetuosa, es como amable sonrisa que suaviza la severidad gótica de esa magnífica portada.

PROVISION DE VACANTE
Mas dejando ya a un lado esas tolerancias artísticas, lo realmente cierto y que no cabe negar es que fueron exactamente doce los discípulos elegidos al principio por Cristo para ser sus compañeros inmediatos. Tan es así, que incluso después de la muerte de Judas, cuando el colegio apostólico quedó reducido a once miembros, los evangelistas siguen ca-

predominaba la convicción de que era necesario proveer un puesto que había quedado vacante de manera anormal. No sucedió lo mismo cuando la muerte de Santiago el Mayor, protomártir del colegio apostólico. Su decapitación era el final previsto por Cristo para los apóstoles, a quienes había anunciado persecuciones, prisiones y martirio. De ahí que nadie se ocupase ya de buscarle sustituto.

SIN RASGOS FACIALES
Más adelante fue Saulo de Tarso a quien el Señor llamó directamente al apostolado, y tras tomar el nombre de Pablo, casi todas sus epístolas las encabezaba con el título de "apóstol", como efectivamente lo era y como fue reconocido así por la Iglesia, que suele citar a San Pablo casi siempre junto a San Pedro, por haber ambos testificado su fe con el martirio en la misma ciudad y casi al mismo tiempo. En definitiva, aunque San Pablo no fue uno de los doce apóstoles primeros, hay que incluirle entre "los doce", que por ser denominación técnica, corporativa o de

referencia, no es incompatible con que sus miembros no sean exactamente doce.

¿Cuántos fueron los doce apóstoles? Esta ingenua pregunta con su respuesta ya incluida—que por broma suele hacerse a los niños, como aquellas otras que inquietan el color blanco del caballo de Santiago y el nombre del padre de los hijos del Zebedeo—se la tiene que formular seriamente quien contemple el exterior de la nueva y magnífica basílica de Aranzazu, que acaba de ser consagrada por el cardenal arzobispo de Pamplona.

En efecto, si contamos los apóstoles allí esculpidos en el sugestivo friso por el gran escultor Jorge Oteiza, llegaremos con sorpresa al número 14, pues esas son las figuras que allí se alinean. Mas no se trata de error, claro está, sino de exceso voluntario, explicado así por el propio artista: "Son catorce apóstoles porque en el espacio destinado a ese friso en el proyecto arquitectónico caben bien catorce figuras y aun de mejores proporciones que si sólo se hubieran colocado doce. De haberme quedado con los doce tradicionales, me habrían resultado bajitos y rechonchos. Y yo, la verdad, quería esculpir apóstoles."

LICENCIAS ARTÍSTICAS
Mas nadie debe escandalizarse ante esa ampliación actual de la plantilla o escalafón del apostolado, pues se trata de una de las frecuentes licencias artísticas, anacronismos de indumentaria o arquitectónicos, interpretaciones personalísimas y aun intencionalmente críticas o rasgos de humor que suelen permitirse pintores y escultores, y que abundaron, sobre todo, en llenzos, tablas y frescos renacentistas, en capiteles de claustros, gárgolas de catedrales y sitials tallados de los coros.

En cuestión de apóstoles todavía se ha quedado corto Jorge Oteiza con los catorce suyos de Aranzazu, pues aún son más los representados en una famosa puerta de la catedral de Valencia, que sirve como dosel al mihario y popularísimo Tribunal de las Aguas, que al aire libre se reúne allí cada jueves. Esa puerta catedralicia, tipo clásico, perfecto y elegante de la puerta ojival esculturada, fue modelo inspirador, en el siglo XV, de otras que se construyeron en diversas iglesias y monasterios. Nadie la copió, sin embargo, en su exuberancia apostólica, ya que muestra las efígies de dieciséis apóstoles en vez de doce. Pero tal inexactitud numérica, acerca de los primeros discípulos de Jesús, que a nadie parece irrespetuosa, es como amable sonrisa que suaviza la severidad gótica de esa magnífica portada.

PROVISION DE VACANTE
Mas dejando ya a un lado esas tolerancias artísticas, lo realmente cierto y que no cabe negar es que fueron exactamente doce los discípulos elegidos al principio por Cristo para ser sus compañeros inmediatos. Tan es así, que incluso después de la muerte de Judas, cuando el colegio apostólico quedó reducido a once miembros, los evangelistas siguen ca-

predominaba la convicción de que era necesario proveer un puesto que había quedado vacante de manera anormal. No sucedió lo mismo cuando la muerte de Santiago el Mayor, protomártir del colegio apostólico. Su decapitación era el final previsto por Cristo para los apóstoles, a quienes había anunciado persecuciones, prisiones y martirio. De ahí que nadie se ocupase ya de buscarle sustituto.

SIN RASGOS FACIALES
Más adelante fue Saulo de Tarso a quien el Señor llamó directamente al apostolado, y tras tomar el nombre de Pablo, casi todas sus epístolas las encabezaba con el título de "apóstol", como efectivamente lo era y como fue reconocido así por la Iglesia, que suele citar a San Pablo casi siempre junto a San Pedro, por haber ambos testificado su fe con el martirio en la misma ciudad y casi al mismo tiempo. En definitiva, aunque San Pablo no fue uno de los doce apóstoles primeros, hay que incluirle entre "los doce", que por ser denominación técnica, corporativa o de

referencia, no es incompatible con que sus miembros no sean exactamente doce.

Por consiguiente, nadie puede censurar que en la vieja catedral valenciana o en la nueva basílica de Aranzazu, en sus piedras labradas y expuestas al aire libre, figuren más de doce apóstoles. Y téngase además en cuenta que también puede denominarse apóstoles a algunos colaboradores inmediatos de "los doce", como Bernabé o Lucas, y a algunos evangelizadores de los primeros tiempos, dotados del carisma de la sabiduría, y a los que se refiere San Pablo en su primera carta a los corintios. Bien puede admitirse, por tanto, que pintar o esculpir catorce, dieciséis o más apóstoles no merece censuras. Y más aún si, como ocurre con las catorce esculturas de Jorge Oteiza, carecen de rasgos fisonómicos, por lo cual puede atribuírles cada uno la faz que quiera imaginar para ellos e identificar a cada efígie con el apóstol que desee, de "los doce" o de los que no pertenecieron a aquel primer grupo.

os doce apóstoles?

RANZAZU FIGURAN CATORCE

A DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

si siempre hablando de "los doce", con lo cual esta expresión parece perder su originario valor puramente numérico, cuantitativo y adquiere un sentido corporativo, equivalente a Colegio Apostólico. Igual ocurrió con el barcelonés Consejo de Ciento, que no siempre tuvo exactamente un centenar de miembros.

Después de la resurrección y ascensión del Señor fueron propuestos dos nombres para cubrir

la vacante de Judas. La suerte, a través de la cual había de manifestarse la voluntad divina, favoreció a Matías. Y como no hubo imposición de las manos, se entiende que Matías, como luego ocurriría también con Pablo, fue instituido apóstol por el mismo Cristo directamente. El escriturista doctor Precedo señala que nadie puso objeción alguna a que Matías fuese equiparado a los otros once, lo cual significa que

predominaba la convicción de que era necesario proveer un puesto que había quedado vacante de manera anormal. No sucedió lo mismo cuando la muerte de Santiago el Mayor, protomártir del colegio apostólico. Su decapitación era el final previsto por Cristo para los apóstoles, a quienes había anunciado persecuciones, prisiones y martirio. De ahí que nadie se ocupase ya de buscarle sustituto.

SIN RASGOS FACIALES

Más adelante fue Saulo de Tarso a quien el Señor llamó directamente al apostolado, y tras tomar el nombre de Pablo, casi todas sus epístolas las encabezaba con el título de "apóstol", como efectivamente lo era y como fue reconocido así por la Iglesia, que suele citar a San Pablo casi siempre junto a San Pedro, por haber ambos testificado su fe con el martirio en la misma ciudad y casi al mismo tiempo. En definitiva, aunque San Pablo no fue uno de los doce apóstoles primeros, hay que incluirle entre "los doce", que por ser denominación técnica, corporativa o de

referencia, no es incompatible con que sus miembros no sean exactamente doce.

Por consiguiente, nadie puede censurar que en la vieja catedral valenciana o en la nueva basílica de Aranzazu, en sus piedras labradas y expuestas al aire libre, figuren más de doce apóstoles. Y téngase además en cuenta que también puede denominarse apóstoles a algunos colaboradores inmediatos de "los doce", como Bernabé o Lucas, y a algunos evangelizadores de los primeros tiempos, dotados del carisma de la sabiduría, y a los que se refiere San Pablo en su primera carta a los corintios. Bien puede admitirse, por tanto, que pintar o esculpir catorce, dieciséis o más apóstoles no merece censuras. Y más aún si, como ocurre con las catorce esculturas de Jorge Oteiza, carecen de rasgos fisonómicos, por lo cual puede atribuírles cada uno la faz que quiera imaginar para ellos e identificar a cada efígie con el apóstol que desee, de "los doce" o de los que no pertenecieron a aquel primer grupo.

"¿Cuántos fueron los doce apóstoles? En la nueva basílica de Aranzazu figuran catorce y son dieciséis en una puerta de la catedral de Valencia", Hoja del Lunes, 8 de septiembre de 1969, p. 1. Archivo Museo Oteiza FH-3808.

arantzazu

migel pelay orozco

Arantzazu'n orain pasatu diñadan bi aste auek ez zaizkit nolanai azuko. Batez ere eguraldia txiki ondo portatu da eta, etxetik irieteri danean, danok dabilgu giroa luntzer-koa dala beti. Udata eguzki onena —Uztai-
la'rena— ondo gozatu det oraingoan.

Lerro batzuek eskatu didate ARANTZAZU aldiakakoak eta Oteiza eta bere Apostoluei buruz itx bi esan bearko ditudala nste dei.

Betiko arantzazutarra izan arren, azkeneko garaia onan sarriagotan bixitatu detala Gi-puzko'ko leku eder ori alortu egingo dei. Aspaldi aspalditik, Jorje-ren ezibegonetan be-
netan parte artu izan dei. Kezka onan par-
redun irugarrena Arietxe idazle ospetsu eta
lagun zarra zan. Oraindik oroitzen naiz nola
gure Joxe, gaxotegian zegoanean, ni bere
geia sartu ta berealaxe, bere oetik beatzu-



rekin goruntz apuntatzen zuan eta bere abots
makalarekin egunero esaten zidan: "Oteiza
arriba..." Bidekoa da, ba, kinka zorian
ontan ere, Oteiza aundiarekin izan gaitze-
zela.

Esakuntzari buruz oso tekniku ez naizela
zer esanik ez dago. Bañan, ala eta guztiz ere,
sentimentuz igertzen dei Oteiza'ren ariak,
galant, erdiragarri eta baita izugarriak di-
rāla.

Arantzazu'n, oriotar maisuaren lanari bu-
ruz, jendea oraindik pixkat illuntsu eta
ixilkota bezela ibiltzen dala esango nuke, Ni,
erriko ikusle batziengana joan nintzan azke-
neko egunetan eta argi ta garbi galdetu nien
zer pentsatzen zuten irudietzak. Eta ori gauza
arrigarria, lizekik ortzera, geyenak ez ziran
ausartzen bere iritziari ematen. Gogoratzen
naiz Donostiako arrantzale ezagun batek
dudarko erantzupen auxe eman zidala:

—Zer esango dei, ba! Konprenitu egin
bear...

Eta an ez zala ezer konprenitzeko sentitze-
ko bultzatzen nirean, gure itxasoko gi-
zonak, burua txapel azpitik atzegifaz, bio-
tzezik esan zidan:

—Beno, Nik ez dei batere entenditzen,
baña, ze arrayo! Arri oyeek gustatzen zaizkit,
Ondo daude or goian.

Eta donostiar arrantzale ori bezela, iya
ikusle jator guztiak, Oteiza'ren amalau
Apostoluekin pozik zeudela esan leike. Ori
bai: noizean bein, bateonbateg galdetzen
zuan:

—Eta, zergatik amalau?

Ondo gogoratzen naiz beingo batean, ne-
rekin zegoan praille batek galdere ori adi-
tuaz, San Pabio, San Matias eta ez dakil
zein beste santu bat alipatu zituan.

—Oyak ez al ziran, ba, besteak alibat
Apostoluak? —galdetu zuan arkenean.

—Bai...

—Orduan, kontatu ezazu: amabi eta iru

29 (301)



Oteiza'ren bi irudi auek
burutuko dute Arantzazu-
ko elizaren sarrera.

ilasante, sekula ta beti itxia bere
gelan, irakurtzen da idazten...
Auzoko gizonak ere, an dabilta-
te goizetik gabetu irte, belarra-
kin lan da lan. Nik esango nuke
gaur egunean Arantzazu'n, danak
lanera lotuta daudela, Karreteran
ere abiadura beraz lanegingo ba-
lukete beste gauza izango litzake!

Ni Arantzazu'ra iritxi ta egun
batzuek geroago, Blas de Otero,
bizkaitar poeta famatu aillatu
zan ara, bere emaztearekin, Fama
aundia izan arren, Blas oso gizona
bereko eta umilia da. Arantzazu-
ko poetak —Anassagasti eta
Gandilaga— bereala topo egin zu-
ten berarekin, Grifiak eta zaleta-
sunak alkar biltatu egin dira
beti.

Illunabarrean noizbait bilerā bat gerta-
tzen zan. Sabina de Otero, bere tesis edo
maixu-maileko lana gertatzen ari da. Bere
gaya da euskerak Bizkai'ko erderan duan
influentziya. An egoten gifan, ba, gal one-
taz aspertu gabe.

Itillaili eder asko egin ditut nere egoeran
bañan azkeneko egunak, mendietara igo
bearrean, Jorje'ren lantegira joaten nintzan.
Goizean eta arratsaldean. Eta an, irudiak
lokatzen moldeatzera gogor ekin nion. Aran-
tazu'n egun batzuek pasatzen dituztenel,
gure Oteiza'k jarduketa xarmagarri ortara
bultzatzen ditu. Ni baño lan, Ocaña, Peture-
na eta beste txirindulariak an mugitu ziran,
iruditxo, moxorro eta panpiñak egiten. Nere
illobak ere figura batzuek ekarri zizkigun
andikan. Eta nerekin batean, Otero'ren an-
drea aai zan moldeatzen, eta trebetasun aun-
dia erakusten, gañera...

Bapo. Eskatu zidaten idazlana geyegi lu-
zatu da eta noizbait bukatu egin bear. Asie-
ran nion bezela: Arantzazu'n pasatu ditudan
bi aste auek ez zaizkit nolanai azuko!

Miguel PELAY OROZCO

30 (302)

TRADUCCIÓN : ARANTZAZU

Las dos semanas que acabo de pasar en Arantzazu no se me olvidaran nunca. Sobre todo porque nos ha hecho buen tiempo, todos sabemos que cuando salimos de casa es fundamental que haya buen ambiente, el mejor sol del verano- de Julio-lo he gozado bien esta vez. el periódico de Arantzazu me ha pedido hacer unas líneas y supongo que tendré que hacer algunas para los Apóstoles de Oteiza. Aunque sea de toda la vida de Arantzazu, he de decir que últimamente he visitado más frecuentemente este lugar tan bello. Hay que decir, que últimamente he estado presente en los rompecabezas de Jorge. En esta preocupación el tercer participante es el famoso escritor Artetxe, un viejo amigo. Aun me acuerdo cuando nuestro querido Joxe, estaba en el hospital, y al entrar en su habitación, seguido levanto el dedo apuntando hacia arriba y con su voz baja me decía todos los días: "Oteiza arriba..."

Digamos que no soy muy técnico en cuanto a la escultura. Pese a todo, estimo mucho las piedras de Oteiza, las cuales son elegantes, bellas e increíbles.

Podría decir, que la gente sigue insumisa y callada frente al trabajo del maestro oriotarra en Arantzazu. Los últimos días me fui directamente a donde los espectadores del pueblo y claramente les pregunte a ver que les parecía. Y fue increíble. De las palabras a lo dientes, no se atrevían a decir lo que pensaban. Recuerdo la respuesta que me dio un pescador de San Sebastian:

-Que voy a decir pues! Tendré que comprenderlo....

Y cuando le dije que ahí no había nada que comprender, sino sentir, nuestro amigo el pesquero, sujetando su txapela y desde el corazón me dijo:

-Bueno. Yo no entiendo nada, pero que diablos! Me gustan estas piedras están bien ahí arriba.

Se podría decir, que como el pescador, todos los espectadores estaban contentos con los Apóstoles de Oteiza. Eso si, de vez en cuando, alguno preguntaba:

- ¿Y porque 14?

Recuerdo muy bien en una de estas, lo que me nombro un fraile sobre San Pablo, San Matías y no se que otro santo.

- ¿Esos no eran al final otros apóstoles?- me terminó preguntando al final.

-Si...

-Entonces, cuéntamelo: 12 y estos 3 son 15. y si dejamos a Judas en otro lado, en total son 14. los de Oteiza...

Y nuestro fraile se marchó contento sonriendo.

En mi opinión, el merito más grande de Oteiza es este: la integración perfecta de los paisajes de los alrededores y las impresionantes peñas de Aitzgorri y Aloña en el famoso frontal. Encima, entero y completo. Esas peñas tan elegantes, desgastadas, nevadas, como si hubiesen sido el trabajo de unos relámpagos negros. Parece que se han hecho por si solas, no con las manos de un hombre...

Aunque fuesen vacaciones, este verano, se ve un gran movimiento en Arantzazu. Pues es el aniversario de 100 años. Ahí andan nuestro Oteiza y sus dos ayudantes de un lado para el otro, siempre con prisa: su hermano Antonio, capuchino, y Koldo Azpiazu, un joven artista de Ernani. Ahí anda, nuestro Padre Santo de arriba abajo; y el Padre Anasagasti, preparando sus trabajos(las revistas no tienen vacaciones); y Gandiaga, a tope con sus recién nacidas y profundas poesías; y Villasante, como nunca visto, encerrado en su habitación leyendo y escribiendo... ya ahí andan también los hombres del barrio, trabajando con la hierba desde primera hora de la mañana hasta cansarse. Yo diría, que en estos días, todos los de Arantzazu andan atados al trabajo. Otra cosa seria si también trabajasen al mismo ritmo la carretera!

Después de unos días de mi llegada llegó el famoso poeta Blas de Otero con su esposa. A pesar de ser un hombre famoso, Blas es un hombre natural y humilde. Enseguida se encontraron con él los poetas de Arantzazu- Anasagasti y Gandiaga-. Seguidamente, se buscaron sus aficiones y pasiones de toda la vida.

De vez en cuando, en los atardeceres, se hacia alguna reunión. Sabina Otero estaba haciendo su tesis o trabajo de profesora. Su trabajo va sobre la influencia del euskera en el castellano de Vizcaya. Así, que ahí estábamos hablando de este tema hasta aburrirnos.

Hice unos cuantos maravillosos caminos en mi estado, pero los últimos días, en vez de subir al monte, me fui a visitar el taller de Oteiza. Y ahí me puse a moldear en el barro las imágenes. Las personas que fueron a pasar algunos días a Arantzazu se vieron en algún momento volcadas por la curiosa acción de Oteiza, antes que yo, estuvieron moviéndose por ahí, Ocaña, Perurena y algunos famosos ciclistas, haciendo figurillas, mascarar y juguetes. Mi sobrina también se trajo algunas figuras de ahí. Una vez, a la vez que yo, se puso la mujer de Otero, y con un gran atrevimiento encima...

Estupendo. Me pidieron un escrito y algún día tendré que terminar. Como decía al principio: no se me van a olvidar nunca estas dos últimas semanas en Arantzazu!

Miguel PELAY OROZKO

Oteiza'k Arantzazu'ko lana bukatu du

UGALDE'TAR MARTIN

Ertiliarik ez dauka Jaungoiko billa ibilli bearrik, nun nai agertzen zaio

Apostoluak sabel eta birikarik gabe gerutu dira, zeukaten guzia eman baizuten

Arantzazu'ra iritxi giñanean lañutan zegoan.

Izandu ditugu udazkeneko egun eguzkitsu ederrak, bañan Aloña mendiko goiz onetan otz zan, eta argillun; euriak ez, ala ere; orzar-gi biguri onetan etorri zitzaigun begietaraño eliz-nagusiko frontola; ala baltirudi. Frontoi onen ofean, eragizko gizon batzuek ari ziran beste arizko ta iru metroko gizon tantai batzuek gotlik bera, ura ta jaboi, sardarekin garbitzen: apostoluak. Ez amabi, batzuek dioten bezela; alaxe ziran aurrean, bañan Judas tri-batoak salaketa egin zuanean Matias aukeratu zuten ordeko, ta gero San Pablo ta San Bernabe'ere apostolu bezela jotzen dira; era gutxienez amala; bañan emen ez dira amalau orreatik bakarrik, baita tokiak orreabeste eskatzen zitualako ere, bestela gizenegiak aterako omen zitzaizkion Oteiza'ri! ta, gañera, onek ez omen du garrantzirik. Nik ere ala uste. Ba arizko amala apostoluak otz arretan eta jaboi-ura burutik bera, bizkarettik bera, ta goid-geldik zeuden, bizirik noski; gero, alako frontoi zabalgoo aundi bat geratzen da golen, zeru moduan, eta gorago, zerutik gora bezela, ari bihurtutako ama ta seme bat: Semea, luze-luze, gorpuz-etzanda; Ama, berri, bera Semea zaitzen eta il-bildurak jota bezela zerura begira.

Ara zer egerpen!

Arantzazu'ko karillioak abesten duan duñuaren esanak dion bezela:

Iturriak ba daki
Kañbera nun dan,
Andra Mari'k ere bai
gaxoa nun duan

Ta batek ba daki, ba, arri ori Markina'tik ekarritako karaitz arria dala; apostoluak, lau millana kiloko arriak dirala; bañan ala ere esan-nalez gañezka sentitzen dan beste zerbaiz agerian dute irudi olek.

Erantsitako bizi-doi au emen, eliz aurrean eta gora begira-begira dagoan geldid-ezindako gizon auxa da; bizarra zuri ta luze, ta irurogel ta amar kilo ez dan gizon onek sartu dio, amaska, orrenbeste tonelada arriari orain daukan bizi.

Erri kutsuko eritaz jantzita daude gizon-apostolu baserritar olek; begira akiezu arretaz, eta gorpuz oietan ageri diran koskak mendi gañak dira, ta zuloak, berriz, erreka-bide sakonak; alaxe egin du Oteiza'k apostolu olek, gure erriko mendiak ba lra bezela.

Eta izketan ari dira barra-barra; ta euskeraz, noski. Alaxe dio egileak, alegia bakoitza bere indar berezi batekin, bere alako azentu batekin, jalo zala; bañan apostolu guziak elkartu ziranean bakoitzak berebera duan itz-gotit edo azentua gudu egin duale; euskerazko estrukturan itz-atal edo silaben azentuarekin gertatzen dan bezela. Ta ausartzen dala bera, Oteiza, gizon-apostolu olek Zubero'ko euskeltian izketan ari dirala esatea ere.

Nork egillorri berari ezer erantzun?

Alaxe da mundu zabal osoan ertiliari golenetako izanoz gañera, edo lenagol, gure erri-erriko seme argi ta langille ta, Jaungoikoari esker, ameslari dan Jorje Oteiza. Ba ditu gure erriak (Oteiza'k berak dion bezela) tximini beltzez ornitutako ainbeste seme-buru, ta baita nai baño gelago ere; bañan Oteiza au bezela-ko tximini-turiz ornitutako jakinduri ta ames buruak, gutxi. Ta, jakinduriaz gañera, amesak bal baitu gizonen, eta errien, buruan garrantzi aundiko zer egin asko.

Remijio Mendiburu ertiliari bikañarekin batera iritxi giñan Oteiza'rena, ta ondarrabitar ospetsu au biotz-ikutu geratu zan lanari begira; ta ala esan zion:

—Arantzazu'ko lan onekin oraindano egindakoz gora jo ta gol-mallako lan arrigari bat egitea loortu de.

Jorje (ikustekoa zan) biotz-ikarak jota geratu zan.

Alaxe, jalo-berriaren pox onekin izketan ari giñala asi ziran azkeneko garbiketan zebiltzen gizonak apostoluen buru gaitetik jeixten; egurrezko eskallera ere kendu zuten, eta ura apostoluetaraño zemañian tuboa ere bai. An utzi zituzten Ama-Semeak golen eta apostolulak belen, bere giza, bakarrik, aurreneko aldiz; ikustekoa, sentitzekoal, zan Oteiza'ren biotzondo nabarmena.

—Zer diotzu? ausartu nintzan.

—Beste bat nälz— esan ziran Amari gora begira— orain arte izan ditudan buru-austo ta nekak kolpetik uxatu ba lra bezela sentitzen nälz, eta barru-barruko pox gozo batek daukat aldean; lengo egunean goiko irudia jartzen bukatu ta andamioak kendu baño lenago musu bat eman nion Kristo'ri bere arizko buruan, eta egi-egia diotzu, orduan, une orreatan, nere espain oietan sentitu nuan arriaren otza ta ozetasuna ta alako kresal gusto ura oraindik aon daukat, eta ez zait bizi naizen artean joango; orrekin il nai nuke; on aundia egin ziran!

—Or, goiko bi irudien eta beko apostoluen tartean utzi dezun utsu-ne zabal ori betetzeko asmorik ez dezu, beraz.

—Ez— esan ziran Oteiza'k— ara; guretat, euskotarrontzat, utsik dagoan zabalgoo ta utsik dagoan utso-rol; oso bestela, utsik eta iñorik begaratu gabeko toki ba da ere, bakoitzak bere gain eta bere pentsakerekin eta otolitzekin betetzeko leku bat da; gizon-etea da, gizonak bete bear duan toki egongarrit da; ala, beko apostoluen arri-olatu onen eta goiko Ama-Seme mifa, barea, etzana eta indartsuaren tartean bear daga da utsu-ne, ta ala, goiko Errikoizko Ama nik azaldu nai nuan bakartasun gorri-gorrian ageri da.

—Alaxe da...

—Ta, gañera, eliz-nagusik onek errikoia bear du; nolana erriarena baita; or dago bere illa ere; eta emendik eliz-barrura sartzen danean eta aldarre nagusik ikusten duanean, kanpoko frontoi antzeko paret zabalgoo au oraindik buruan dauka, bere begietako memorian berri-berria dauka. Ori neri gertatua da: eliz barrura sartu, belsunikatu ta aldarera begira jarri orduko, kanpoan ikusi deten frontoi utsu-ne, gordeta barrura ekarri ba nu bezela, azaldu zait berriz buruan, eta, erdi-ordian ikusi det aurrean daukaten Arantzazu'ko Ama bere Seme-aurrekoekin, eta ara nola kanpoko eriotzetik barrerango jaloitza etorri naizen, eta eriotzaren kurpilletik Ama berriaren itxap-openera, pekatuak damuak, illunpetik argira, eriotzetik berpizkundera: erori ta zutitu! erori ta or dago berriz gure Ama, txikia, apala, poxgarria, urrutiko izar diridratsu bat bezela, beti guri entzuteko gertu.

—Ederra da.

—Neretatzat—dio, bere begiak txinpartetan, Oteiza'k beiz— au izan da barrerango pox aundiz bete dirana; nik asmatu bezela mamitu detela nere uste osoa; nik ertiliari bezela kontuan euki dituan faktore guziak erabili ondoren, sintesis au egitera iritxi naizela. Ez, noski, Paris'erako edo Erroma'rako edo New York'erako asmatuko nuan lana; nere ustez gure erriko gizon, mendi, amas, jo-kaera ta ixtoriari dagozkien erti-lana balzik.

—Kosta zaizu — esan nion, nere malizi ta guzti.

—Bai; bi etenaldi ondoren eta amasei urte buru kukatutako lana artea, zuloa, erlijio toki izan da beti; utz ori ez da ezereza; kontuz geizan da; ala ere, nere naigabeak kosta ba zaitkit ere, nik nai bezela geratu da.

—El al dezu batere aldekatarik egin bear izandu?

—Ez, nik pentsa bezela, oso-osorik, bukatu det lan guzia.

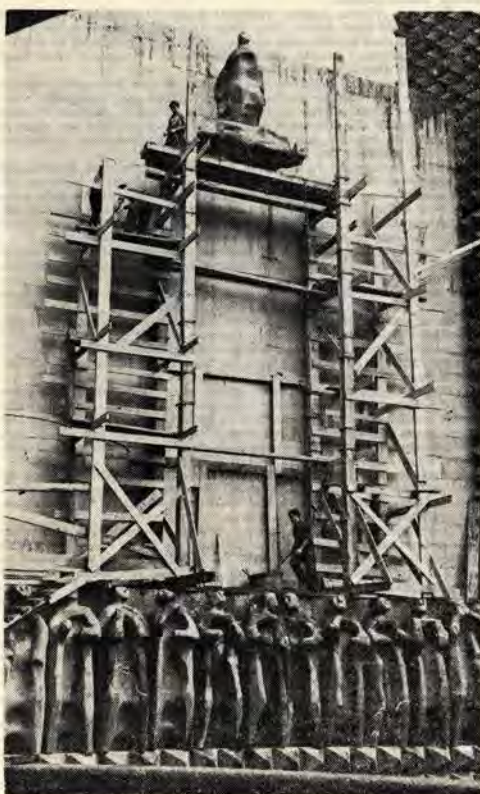
Arantzazu'ra joaten denak or ikusiko du Oteiza'ren lan erregarria bere zai; bear ba da ez bere egi-



Ama-Semeak zeru-golen, apostoluak belen; erdian, guk betetzeko erlijiozko utsu-ne.

ileak euki dituan asmo ta bururatu dituan amets guziekin lorekatuta; orretarako beste Oteiza bat izan bearko luke-ta; beste mundu onetako gauzetan gertatzen dan bezela, batek sartu aintat atera lezake, geiagorik gutxi; bañan ertiliari jakintsu

ta sumakor ta sentikorak iriki dizekion bideak sentituko ditu nolabait; orretarako biziak, nai eta errikoak izan, gordetzen baitute beti fede onez eta maitasunez alderatzen zaizkientzat bere egileak maitasunez eta fede onez eman dien amasa.



Goiko irudiaren lanak bukatzen ari ziral.



Ekzer-eskubi: bigarren, Oteiza; ta leugarren, arkitekto-ikasle dan Koldo Azpiroz, Oteiza'ren laguntzailea.

TRADUCCIÓN : OTEIZA HA TERMINADO EL TRABAJO DE ARANTZAZU

El artista no tiene que ir en busca de Dios, se le aparece en cualquier lugar, los Apóstoles se quedaron sin tripa, ni pulmones, dado que dieron todo lo que tenían.

Cuando llegamos a Arantzazu estaba en la niebla. Hemos tenido días soleados de primavera, pero a la mañana, a los pies del monte Aloña, se encontraba el frío y un claro-oscuro; sin lluvia, aun y todo; en esta mañana se nos apareció el frontal de la iglesia. Ahí estaban unos señores limpiando las enormes esculturas: los apóstoles. No eran doce, como algunos decían; así era antes, pero cuando Judas se chivo, eligieron a Matías de sustituto, y después San Pablo y San Bernabé también como apóstoles; terminando así en catorce. No solo por esto hay aquí catorce, también porque el sitio en sí lo pedía, sino le saldrían demasiado anchos a Oteiza; encima no debe de tener mucha importancia. Yo también lo creo así. Y ahí estaban los catorce Apóstoles en ese frío, limpiándose, cayéndoles el agua de la cabeza a los pies, quietos, pero vivos. Luego, arriba se queda vacío un gran frontón, como si fuese el cielo, y mas arriba una madre y su hijo convertidos en piedra. El hijo tumbado a lo largo; la madre protegiendo a su hijo y mirando al cielo con miedo a la muerte.

¡vaya aparición!

Como dice la canción del carillón de Arantzazu:

La fuente ya lo sabe
Donde está la caña,
La Virgen María también
A donde va el pobre

Y cualquiera sabe, que es una piedra caliza traída de Marquina; que los apóstoles son de una piedra de 4.000 kilos; pero también hay que decir que esas imágenes tienen al descubierto, algo que se siente por encima.

El que dio la vida a este lugar, enfrente de la iglesia y mirando hacia arriba, se encuentra el hombre que no puede parar; y lo ha metido el hombre de una barba blanca y larga y que no pesa mas de 70 kilos, respirando la vida que tiene todavía la piedra que pesa toneladas.

Los apóstoles visten con trajes pueblerinos; si te fijas bien, los relieves que surgen en los cuerpos son salientes de montes y los agujeros, en cambio, los caminos profundos de los ríos; así los hizo los Apóstoles Oteiza, como si fuesen los montes de nuestro pueblo.

Y como no, conversan riéndose, en euskera. Así lo dice el creador, que como no, cada uno nació con su fuerza y acento; pero cuando se juntaron todos, cada uno perdió lo suyo, como pasa con las palabras y frases del propio euskera. Se atreve Oteiza a confirmar que hablan el euskalki de Zubero.

¿Quién se atreve a contestar al propio creador?

Así es en todo este mundo, uno de los mejores artistas, un hijo claro y trabajador de nuestras tierras, gracias a Dios, el Oteiza que es soñador. Tiene nuestros pueblos (como dice Oteiza) tantas cabezas de hijos, como chimeneas ensuciadas de negro y también, como pocas chimeneas blancas Oteiza tiene una cabeza soñadora de sabiduría, lo sueños si que tienen que ver enormemente con la importancia de la sabiduría en las personas y en los pueblos.

Llevamos a Oteiza junto al gran artista Remigio Mendiburu, y este artista oriotarra se quedo mirando la escultura amarrándose el corazón, y así le dijo:

-Con este trabajo de Arantzazu he conseguido llegar a un trabajo de gran calidad.

Habría que ver a Jorge, estaba ensimismado.

Y así, mientras se encendía una alegría nueva y empezamos a conversar, terminaron de limpiar los apóstoles, quitaron la estructura de madera y el tubo de agua que los limpiaba. Ahí los dejaron por primera vez a solas, la Virgen María con su hijo arriba y los Apostes abajo, se le notaba la sensibilidad a Oteiza.

-¿Qué dices?- Me atreví a decir.

-Soy otro- me dijo mirando hacia arriba a la Virgen- Siento como si se hubieran ido de repente todos los rompecabezas y tengo una felicidad encantadora en mis adentros. El otro día antes de quitar los andamios le di un beso en la cabeza de Cristo, y te voy a decir la verdad, en ese momento sentí el frío y la humedad de la piedra, y aun sigue en mis labios el sabor de la caliza, no quiero que se vaya mientras viva, me gustaría morir con él: me hizo un gran favor!

-¿Entonces, no tienes intención de rellenar el hueco que has dejado?

-No- me dijo Oteiza- Mira; para nosotros, los vascos, la amplitud que está vacía y el hueco son similares, el espacio que esta hueco o que no lo ha adquirido nadie, es un sitio que cada uno lo rellena con sus pensamientos y oraciones, es la casa del hombre, el hombre que tiene que rellenar ese lugar acogedor; se tenía que quedar ese hueco entre los Apóstoles y la Virgen María. La soledad de la madre que yo quería reflejar aparece al rojo vivo.

-Así es.

-Y encima, esta iglesia principal necesita al pueblo, ya que es de él, y cuando te vas adentrando en ella, hacia la parte principal, todavía sigues teniendo en la cabeza este frontón vacío, como si te hubiese llevado hacia dentro, se me ha aparecido en medio y en frente la Madre de Arantzazu con su hijo, y así de repente, de la muerte de afuera me he venido al nacimiento de dentro y con la esperanza de la Madre, del pecado a la lamentación, de la oscuridad a la luz, de la muerte a la resurrección; caerse y levantarse! Caerse y ahí esta otra vez la Madre, pequeña, contenta, como una estrella en la lejanía, siempre para escucharnos de cerca.

-Es precioso.

-Para mí- lo dice Oteiza con ojos brillantes- esto es lo que me ha llenado de alegría por dentro: que tal como yo me lo he inventado, ha ido creciendo toda mi creencia; después de utilizar todos mis factores como artista, he llegado a hacer esta síntesis. Por supuesto que no, los trabajos hechos para Paris, Roma o Nueva York; sino el hombre de nuestra tierra, el monte, la respiración, la forma de ser y la tradición artesanal.

-Te cuesta- le dije incluso con malicia.

-Sí; después de dos paradas y el trabajo colocado en dieciséis años, siempre ha sido el arte, el hueco, el lugar religioso.

-¿No vas a hacer ningún cambio?

-No, yo pienso que he terminado del todo el trabajo.

El que vaya a Arantzazu, ahí lo verá, puede ser sin todo lo que quería Oteiza; para eso se necesitaría otro Oteiza; como tantas otras que pasan en este mundo, puede entrar uno y salir unos cuantos, pero sentirá el camino que ha abierto el artista sabio y sentimental, porque este tipo de vidas, aunque sean de pueblo, se guardan con cariño y con gran fe, ya que así lo hizo el propio artista.

CURIOSIDADES DEL AÑO CENTENARIO

- La Andra Mari se llevó para sí a cuatro de sus custodios en el Santuario.

Fray JULIAN PEÑA, sacristán diligentísimo durante años, que procuró ajuar, ornamentos y clientes para la Andra Mari. Ultimamente su enfermedad no le permitía otra labor que la de engarzar Rosarios: muchos visitantes de Aránzazu le veían sentado en algún banco de la carretera manejando hábilmente alambres y cuentas. Había nacido en Vidania en 1899.

HERMANO FRANCISCO LAZPIUR, de Anguiozar, nacido en 1886. Alto y ancho como un cíclope, solitario, dicharachero, se retiró al Santuario tras una juventud gastada en el cuidado de rebaños en las pampas argentinas. La granja de Gomístegui le debe muchas mejoras. Simpático; gustaba a muchos peregrinos escuchar el recuento de sus hazañas. Hombre de paz.

Fray PEDRO MARCOIDA. Dentista y marino. Espíritu alegre y jocoso, empeñado en explicar filosofía en pareados. De opiniones bien asentadas e irremplazables, gustaba del diálogo. Oraba cuando trabajaba, y no era nada perezoso. Natural de Elorrio donde había nacido en 1896.

Fray PASCUAL VILLAR, de Escoriaza, a los 79 años. Con casi medio siglo en Cuba, expulsado por Castro, se refugió en Aránzazu. Medio ciego, su empleo era ayudar Misas, entre las seis y diez Misas diarias: una ancianidad dedicada al culto, a vivir en compañía del Sacramentado. Conservaba toda la picardía del campesino aunada a una sencillez y bondad impresionantes. Le recordarán con simpatía los cientos de sacerdotes a quienes ayudó en sus tareas de altar.



• Además de sus publicaciones periódicas "Misiones Franciscanas", "Aránzazu", "San Antonio de Padua", "Goiz Argi", "Franciscanismo", "Anaitasuna" y "Jakin" (suspendido últimamente), Aránzazu ha querido obsequiar a la Andra Mari en su Centenario con una larga serie de publicaciones, obra de sus hijos y de sus más estrechos colaboradores. Destaquemos los títulos más notables del año:

—VILLASANTE (Fr. Luis): **Jesukristo**. San Sebastián. 1969.

—IZAGUIRRE (Fr. Cándido): **Léxico de Aránzazu y sus alrededores**. Con prólogo del P. Villasante (próximo a salir).

—ALBIZU (Fr. José Luis): **Más allá de la "Humanae Vitae"**. Aránzazu. 1969.

—GARMENDIA (Fr. Demetrio): **Arántzazu**. Aránzazu 1969.

—ANASAGASTI (Fr. Pedro): **Aranzazu. Paysage. Histoire. Tradition**. Trad. de Brossard. 2a. edición. Bilbao 1969.

—**Txalo jo Jaunari**. Arantzazuko liturgi taldea. 16 canciones religiosas, armonizadas a voces y con textos en vascuence. Aránzazu 1969.

MITXELENA (Salbatore): **Ogei kanta Arantzazuko**. Melodías vascas populares; textos euskéricos de Mitxelena. 2a. edición. Aránzazu 1969.

ANASAGASTI (Pedro de): **La verdad, objetivo primario del periodista**. Esbozo de una ética periodística. Tesis de la Escuela de Periodismo. Bilbao 1969.

—MENDIZABAL (A. Fernando): **Euskaldunentzat oiñarriko gramatika euskeraz**. Aránzazu 1969.

• Con un eficiente equipo, entre los que figuraba su hermano capuchino, Jorge de Oteiza cumplió su palabra de ofrecer para el Novenario de la Virgen el monumental friso de la Basílica. Ahí quedan las 14 estatuas del apostolado, y coronando el paño liso entre las dos torres puntiagudas, la Piedad, dolor y ternura, que son los dos mensajes de Aránzazu.

• La carretera avanzó mucho; en casi la totalidad de la obra, se halla ensanchada y ceñida de pretil. Diversas circunstancias atrasaron su terminación, estorbando la circulación durante el verano, pero se espera que la primavera estrene un excelente camino hacia la Virgen.

• Como remate de esta crónica sintética sobre el Año Centenario, el telegrama de felicitación del Abad de Monserrat al Guardián del Santuario, fechado el 6 de septiembre: "En nombre propio y de toda nuestra comunidad, le mando estas líneas que quieren testimoniarnos nuestro afecto y nuestra unión, con motivo de la celebración de las fiestas patronales de Aránzazu, realizadas este año con la solemne consagración de la nueva Basílica. Que la Virgen desde su casa colme de bendiciones al bravo pueblo vasco y le mantenga viva la fe y firme la esperanza en un futuro más conforme a la justicia evangélica. Con una cordial salutación para toda la comunidad me reitero muy afectuoso en el Señor, Casiano M. Just. abad (firmado)".

Fr. Pedro de Anasagasti



NUESTRAS ENTREVISTAS

fr. pedro de anasagasti

Jorge de Oteiza

ESCUPTOR

IRUN

- ◆ Una confesión en alta voz, que descubre las alegrías y las angustias de su creación definitiva de Aránzazu.

—La obra de Aránzazu ha sido para ti la más acariciada. ¿Has podido cumplir en ella todas tus ilusiones de artista?

—Ha sido la más entrañable y que mas profundamente me ha preocupado y he sufrido, me permitía acercarme a mi pueblo algo así como físicamente, a veces lo físico, un pequeño sitio físico cuando uno no tiene país, es tanto o más, para mí, hace años, mucho más, que cualquier forma de identificación espiritual. Pero en esta obra lo que he logrado cumplir son todas mis desilusiones. (Pienso escribir un pequeño libro sobre estas desilusiones, os contestaré pues, querido P. Anasagasti, puntualmente lo que me preguntáis, pero muy brevemente. No sé cómo he podido aguantar tanta soledad

- ◆ La fachada de la Basílica de Aránzazu formará en las antologías mundiales del arte religioso moderno.

en este año de Aránzazu, en el que me he multiplicado inútilmente en contactos, consultas, iniciativas y acciones, en servicio de nuestra recuperación cultural, mendigando voluntad de uno en uno, comprobando cero en inteligencia de uno en uno, en este centenario cinco observatorio, hasta casi el descuido grave de mis piedras).

—Cuando te señalaron la obra ¿cómo la soñaste? ¿Cuál era el plan de tu conjunto? ¿Ha sufrido algunos cambios a medida que la madurabas en tu mente?

—No soñé la obra, era un encargo concreto en una concreta realidad. Me concreté a ver claramente esta realidad y a traducirla operativamente en escultura. A los 15 años

ID. 3631

de interrumpida la obra, el friso ha permanecido el mismo, pero en lo alto del muro había calculado una asunción de la Virgen. Ahora la Virgen ha vuelto pero como Madre que a sus pies tiene el Hijo muerto.

—Toda obra artística supone un plan, no nace al azar ¿podrías explicarme la significación de esa fachada gigantesca que has realizado en Aránzazu?

—Creo que este punto queda contestado en la pregunta anterior. Podía agregar estas palabras de Mallarmé: Un golpe de dados no abolirá el azar.

—Hay 14 personajes en el friso. Tú mismo has manifestado que se trata de Apóstoles, de remeros, de tipos representativos de la raza vasca ¿cuál es la interpretación que más te convence, o es que cualquiera de ellas te es igual?

—No me es igual cualquiera. Pero fue cuando proyectaba el friso, hace 16 años, que acudían a mí numerosas posibilidades de significación simbólica, ensayé numerosas lecturas del friso para una sola sintaxis, a la que por mandato de la arquitectura estaba obligado a reducir a una rítmica, lenta y sobria ondulación, como eje horizontal para la unión de las 2 torres. Recientemente comprobé que esta estructura lingüística del friso correspondía a la estructura íntima del euskera. (En "El Diario Vasco", de San Sebastián, 3 de julio, 69, aparecieron unas declaraciones mías en las que precisaba que el friso de los Apóstoles habla en dialecto suletino. Hacía otras precisiones, que aquí repetiré, y que considero valen como ampliación de las contestaciones que ahora estoy dando).

Me estaba refiriendo a que la articulación única de las figuras permitiría lingüísticamente expresión distinta de acontecimientos o lecturas. Así, por ej., si en uno de los ángulos de visión o de las perspectivas posibles, asociamos las 14 figuras con los 12 metros para su colocación que tienen a lo ancho del muro, estos datos que coinciden con los de nuestra trainera tradicional, ya nos están favoreciendo imagen: el primer Apóstol, a la izquierda que es Matías, el último de los discípulos admitidos por



Jorge de Oteiza

Los años de lucha, bravísima lucha contra un ambiente que no le ha comprendido ni ha secundado sus planes de culturización vasca, han amansado a Jorge de Oteiza. Con sus barbas bíblicas semeja un austero profeta al estilo de Isaías, rumiando su propia dolorosa soledad en medio del gentío.

En la colocación de sus imágenes de la fachada de Aránzazu ha gozado de un paréntesis de gozo casi infantil: con su tomavistas recién estrenado se ha movido con la destreza de una gacela para plasmar los momentos definitivos del alzamiento de sus 16 imágenes, todas ellas entre las cuatro y cinco toneladas. Era una hora largamente acariciada, y anhelaba justamente que no quedara un solo instante sin su perpetuación en la misteriosa carlinga de una máquina que luego podrá proyectar —en su propio color— inolvidables momentos.

Aprovechándonos de nuestra amistad, hemos puesto a Jorge en el disparadero; quizás hemos tirado demasiado de la cuerda. Pero solo así pudimos ofrecerle una oportunidad amplia de revelar su secreto, su pensamiento, su inquietud, su gozo y su pena. Ahí quedan sus manifestaciones vivas, a veces enigmáticas para los no iniciados en el arte, otras veces fustigadoras, siempre muy interesantes.

Mientras Jorge de Oteiza prepara el libro de sus confesiones, que anuncia en estas respuestas, valgan ellas como máximo exponente de sus ideales en torno a su interesante obra plasmada en el frontispicio de Aránzazu.—A.

Jesús y que aquí pregunta, ahora lo vemos como el patrón que guía a nuestros remeros, y los primeros al lado del que reza y hasta los 2 del centro, los vemos de frente como remando, y cuando llego al último, a la derecha, ya es el mismo que los guía y que regresa. Y si en otra lectura, los dos del centro parece que se increpan es porque también se abrazan. Podía seguir con ejemplos, pues lo que cada uno se inclina a sentir será lo que estará en disposición de imaginar, pero ya digo que es en nuestra indisposición para imaginar que nos hemos abandonado y muerto. Pero hasta tal punto confieso mi decaimiento al final, que al comprobar que el sacador de puntos no había utilizado alguno de los modelos para las cabezas que yo había preparado aparte, ni había logrado reproducir la totalidad de la movilidad formal y endurecimiento de las figuras en mi friso de modelo, apenas me quedaron fuerzas para corregir personalmente una pequeña parte de los resultados en la piedra. Enfermó además el único cantero que me pudo haber ayudado y el último mes y medio me quedé solo, y con una herramienta que encargué especialmente y aunque me llegó tarde me hubiera servido de no haber estado espiritualmente mal interpretada, aunque materialmente, aparentemente, bien hecha. (¡Cuántos años perdidos ofreciendo los artistas vascos nuestra colaboración en el diseño a nuestros industriales!)

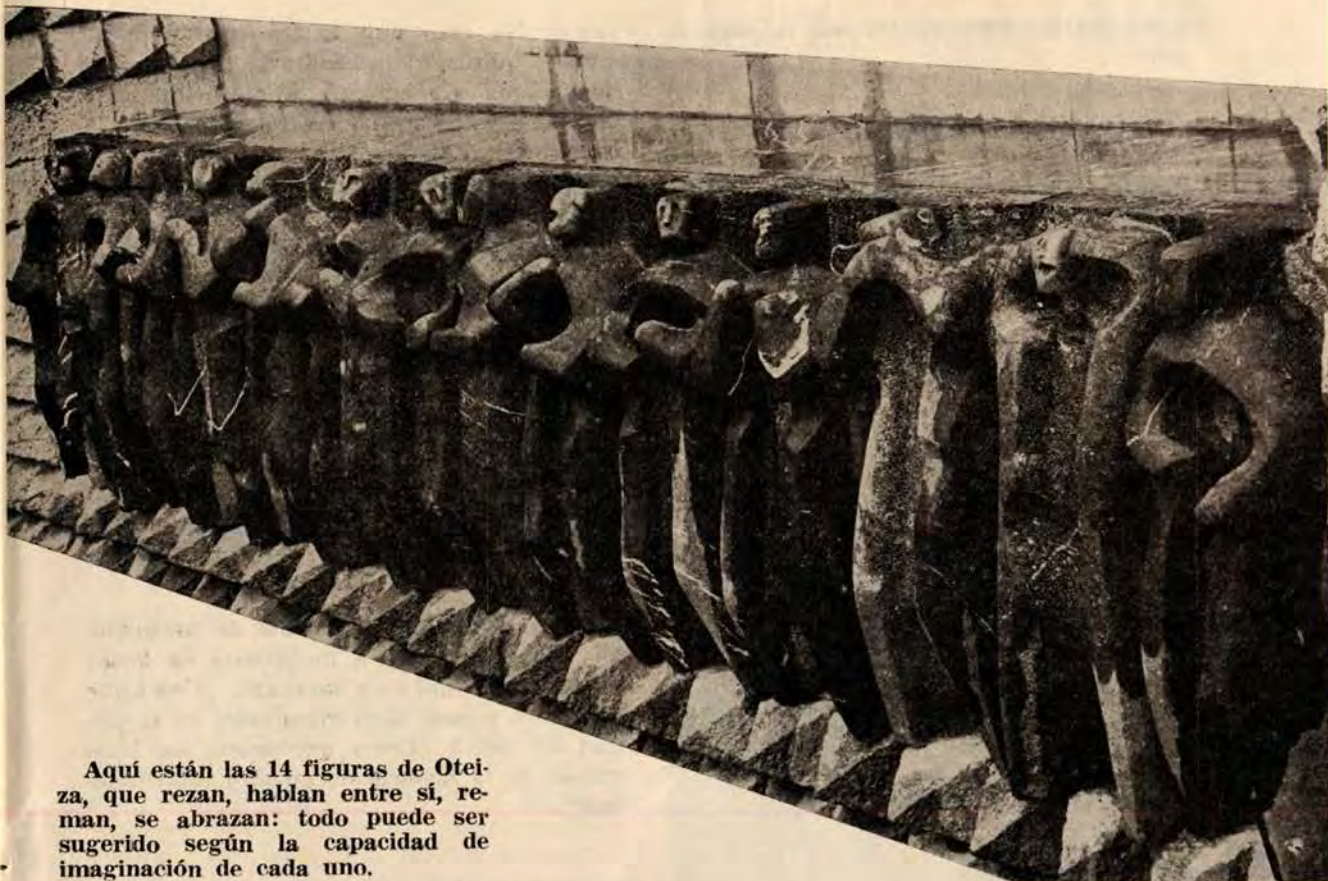
Ahora que acabo de referirme a una situación en mi trabajo que podía haber afectado al resultado de mi obra como escultor, contestaré definitivamente a esta pregunta de las interpretaciones: ya no hay aquí lugar para interpretaciones, ni para escrúpulos de escultor, ni para retratos raciales, ni para imaginaciones. Desde que algo sucedió imprevisto y que ahora lo explica de una sola forma todo: es cuando vi subir la piedra horizontal del Hijo muerto, por delante de los Apóstoles que no me parecieron de piedra, a lo alto del muro, a los pies de la Madre. No veo ya más que un muro de soledad, la soledad de la muerte, suficiente una sola muerte para todos, la muerte en la pared de este lado de nuestra realidad, la incomunicación, la turbación, el dolor, la impotencia. No encuentro aquí la esperanza, como escultor no puedo ser más que testi-

monio, la esperanza religiosa se encontrará en el interior de la iglesia, con la sagrada imagen de la Madre con el Hijo niño. El que vuelve a subir a esta basílica a por un poco de consuelo o de esperanza, subirá con el Muerto, subirá y bajará con el muerto en su corazón, esto he querido recordar, me ha resultado todo así. Yo no tengo facultad para perdonar los pecados, pero sí la tengo para recordar la realidad a nuestro pueblo en esta pared nuestra, de nuestra casa, que es esta pared exterior de la basílica.

Figuras pues, sencillamente de Apóstoles. ¿Por qué de Apóstoles? Porque permanecen, sencillamente porque permanecen, aquí están al pie del muro, con un mismo ideal, al pie de la muerte. Debo esta revelación definitiva al gran poeta franciscano P. Gandiaga, él me ha asistido en mis desalientos con sus breves pero diarias visitas al taller, él conoce este muro, ha vivido esta soledad, y ha escrito estas palabras (viviendo estas figuras las ha explicado): "La ley de fidelidad es más fuerte que la misma ley de la vida". ¿Y por qué 14? Efectivamente, comprendo que entre nosotros nos parezca hay que son demasiados. Y por si sirve para concretar aun más, como simple totalidad, mi resultado del muro, agrego aquí mi respuesta a una de las preguntas que me han hecho en estos días para una Enciclopedia vasca. La pregunta: **¿Cómo denominaría usted el conjunto de la portada?** La respuesta: No se me había ocurrido hacerlo, pero qué le parece así?: Muro funerario del pueblo vasco para un imaginable cementerio de pueblos.

—Has manifestado que las figuras vaciadas son simbólicas porque representan a los Apóstoles, que dieron todo por Cristo. Y si en lugar de Apóstoles sigues haciendo figuras similares de vaciado, con otra representación ¿cómo explicarás esa similitud? ¿No sería quizás más acertado manifestar que se trata de un estilo de escultura que te convence, sin buscar unas interpretaciones que, por insinceras, no convencen?

—Yo cuando tuve que dar forma a los Apóstoles, no es entonces que dije: voy a hacerlos cóncavos puesto que así representarán que todo lo dieron por Cristo. No,



Aquí están las 14 figuras de Oteiza, que rezan, hablan entre sí, reman, se abrazan: todo puede ser sugerido según la capacidad de imaginación de cada uno.

yo no actúo así nunca. Siempre mi escultura ha respondido a una experimentación como lenguaje, y cuando he tenido algún compromiso de trabajo, lo primero que he hecho es, lingüísticamente, poner en claro la situación de mis medios, de mi estilo en esos momentos, para comunicarme. Antes de Aránzazu, cuando yo ni sospechaba que algún día tendría que hacer Apóstoles, me encontraba descontando estatua, razonando con formas cóncavas, silenciando expresión. En el resumen que doy de mi evolución en el libro sobre mí de la editorial Alfaguara, Madrid 1968, por la pág. 51, ilustro con unas pequeñas esculturas 1949-50 este período inmediato anterior al de Aránzazu. En una de ellas, "Regreso de la muerte", puede verse el prototipo o modelos de los Apóstoles. Ensayo aquí espacio religioso, antes de precisar su aplicación y mucho antes de conocer asimismo que, para el sentimiento profundo del espacio en mentalidad

vasca, todo espacio vacío, plano o concavidad vacío, es espacio religioso. La recuperación precisamente para nosotros de esta sensibilidad estético-religiosa, casi totalmente borrada, ha sido para mí uno de los objetivos tratados en esta estatuaria para Aránzazu.

No es pues insincero mi tratamiento de los Apóstoles y sí es acertado manifestar que se trata de un estilo religioso de escultura con el que puedo expresar Apóstoles pero también todo aquello que necesito cargar subjetivamente en la cuenta del espectador. Lenguaje cóncavo y abierto, de naturaleza receptiva, en el que la escultura calla y deja sitio para la respuesta y participación activa del espectador.

—Suponte que llegas a Aránzazu con un grupo de visitantes y que tienes que actuar de "cicerone" ante tu propia obra ¿cómo

la explicarías brevemente, con la obra delante?

—Si el visitante es de fuera o es este hombre nuestro que fuera de su negocio no se entera de nada: Con un poco de paciencia, podría referirme al resumen que he dejado en el punto cuarto. Si el visitante es el hombre sencillo de nuestro pueblo, el que acostumbra a subir a Aránzazu: No suele preguntar, y si lo hiciera, yo me retiraría humildemente porque no acertaría a decirle nada.

Si el visitante vasco leyó mi Androcanto (ya que aquellas palabras de 1954 se cumplieron todas), le recordaría dos lugares del pequeño libro: a) hay una circunferencia igual

pero no este muerto
hay una voz semejante
pero no este lugar
levantando el muro...
Y b) este es el muro que han puesto en la entrada de tu corazón
voy a grabar este muro
voy a abrirme paso en él
para que esté abierto
para que entres con tu hijo y digas.
Este ha nacido aquí
para que las viejas parábolas que tú has visto con los ojos aturridos
y que ahora tengo en mi mano
que ahora tengo en mi mano débil
en el río de mi mano
en un momento necesario
en tus ojos necesarios
y el corpulento olvido...

(También encuentro que decía, refiriéndome a la piedra de la pared:
Está escrita por fuera y por dentro
no digas antes de ver
no entiendo
pues fuiste degollado y no te acuerdas
pues duermes con una espada
y no te despiertas).

Si el visitante es artista, aunque no sea

vasco: No creo que tendría que explicar mucho, quizás me adelantaría a señalar el insuficiente acabado en la ejecución y lo poco que esto me llegó a importar ante la concepción y tratamiento ya visiblemente resuelto. Finalmente, a mi modo, para completar mi respuesta: Si el visitante vasco es un religioso, que es el que más pregunta y el que, en general, el que con más dificultades entiende, yo no explicaría más, yo a mi vez preguntaría, ya he preguntado: ¿Y usted qué ve arriba? Y me ha dicho: no veo nada. Y le he dicho: como usted ya no espera ver ángeles cuando levanta la cabeza, y como aquí no distingue un aeroplano o un globo, ya no ve nada, pues siga con la cabeza mirando bien el suelo, no se vaya usted a tropezar con un muerto.

—Has conocido el ambiente de Aránzazu, has visto acercarse a multitudes en busca de algo espiritual a su Santuario. ¿Crees que Aránzazu supone algo importante en la piedad del país? ¿Crees que ocupa un buen puesto en la historia de nuestra espiritualidad?

—Supone algo, quizá mucho, en la piedad del país.

En cuanto a espiritualidad, nada. Es suponer mucho que lo piadoso represente hoy algo seriamente espiritual sin un cuerpo de atenciones culturales que Aránzazu debía haber sabido proyectar ya, como ampliación de sus estudios y como complemento pedagógico de su misión espiritual en nuestro pueblo. El mismo atraso y desajuste con la realidad en nuestras demás órdenes religiosas. En la revista de los estudiantes de Aránzazu (ellos me preguntan), núm. 1, "Seminario al descubierto", junio de 1969, me refiero en concreto a la orientación de estas soluciones desde lo artístico. Luego hemos hemos tenido contactos con los Benedictinos, y también la misma necesidad de cambios y la misma comprensión insuficiente, los mismos aplazamientos y vacilaciones. Luego ha sido Loyola, los artistas vascos estamos esperando. Para mí, personalmente se me ha hecho ya muy tarde.

Oteiza en Aránzazu

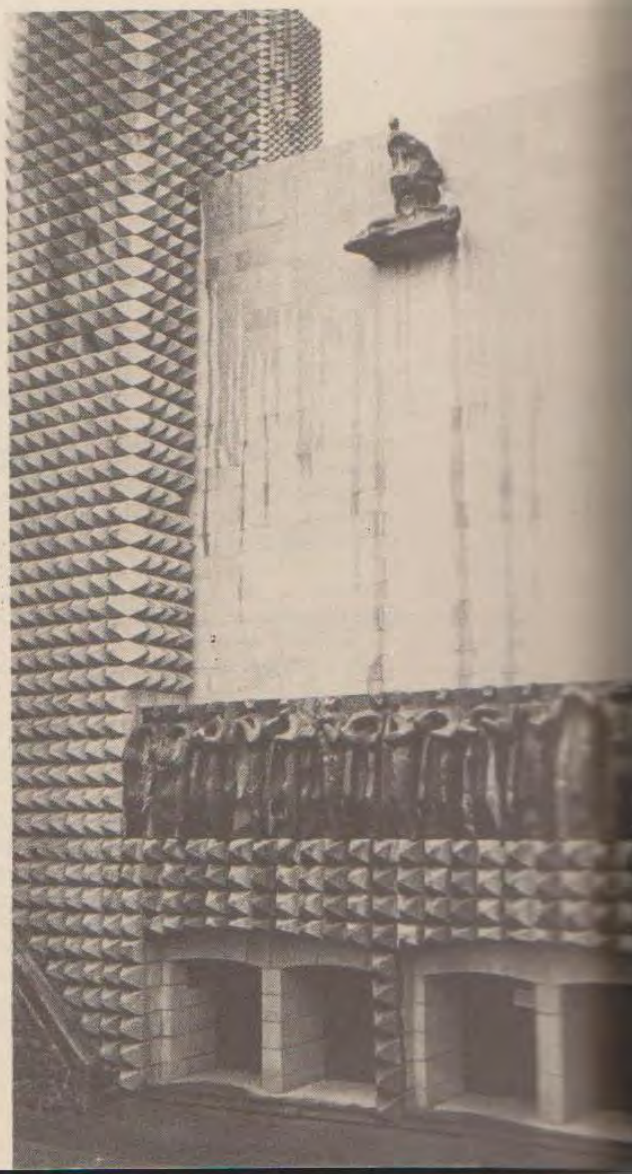
La fachada de la Basílica de Aránzazu está creada en función de la obra escultórica de Oteiza. De su primitivo diseño —tal como fue premiado el proyecto de los arquitectos Sáinz de Oiza y Laorga— se fueron podando elementos decorativos (cruces dominantes, arcos sobre la línea alta, ojos abiertos en las torres laterales...) para presentarla en la máxima desnudez, cuya única y suficiente iluminación corría a cargo de la magia de Oteiza.

Oteiza mismo ensayó innumerables anteproyectos, de composiciones, de planos. Comenzó por soñar un amplio paño mordido por medallones anárquicos en bajo-relieves. Su afán depurador llegó a sintetizar su obra definitiva en dos grupos escultóricos: la Piedad y el apostolado.

El apostolado es un grupo de catorce figuras de dos metros y medio de altitud, con un peso aproximado de cuatro a cinco toneladas cada escultura. Es un friso decorativo, que recuerda el «apostolado» de las catedrales románicas y góticas. Oteiza no da importancia al hecho de identificarlos con los compañeros de Cristo: él cumplió con su misión de ilustrar el muro fronterizo.

Jorge de Oteiza autodefine su obra de Aránzazu como «lenguaje cóncavo y abierto, de naturaleza receptiva, en el que la escultura calla y deja sitio para la respuesta y participación activa del espectador».

Pueden ser Apóstoles, remeros, varones representativos de la raza vasca, testigos de la muerte; es una representación que ofrece posibilidades





de fantasía al espíritu analizador y creador.

El segundo grupo está identificado: es la Piedad, con la cabeza de la Madre erguida, ofreciendo al cielo su sacrificio. Parece una «vitoria de Samotracia», más humana, más hondamente femenina, más sublime en su dolor, más estilizada por su renuncia, más espiritualizada por su intención redentora. Su trofeo lo tiene a sus pies —no sobre el seno, como en las representaciones clásicas— en un gesto de heroico desprendimiento del tesoro de su corazón maternal.

Como drástico marco de la obra de Oteiza emergen las dos torres de 25 metros con sus características puntas de diamante. Por lienzo, casi 300 metros cuadrados de piedra de sillería, lisa, en diversa coloración grisácea, por el que resbala la lluvia dibujando poemas inesperados.

Ahí quedan sus piedras talladas, obra de una imaginación inquieta y siempre descontenta. La piedra se ha

fusionado con la poesía en íntima simbiosis mística. Me patentiza Oteiza:

«vi subir la piedra horizontal del Hijo muerto por delante de los Apóstoles que no me parecieron de piedra, a lo alto del muro, a los pies de la Madre. No veo ya más que un muro de soledad, la soledad de la muerte, suficiente una sola muerte para todos, la muerte en la pared de este lado de nuestra realidad, la incomunicación, la turbación, el dolor, la impotencia.

No encuentro aquí la esperanza, como escultor no puedo ser más que testimonio, la esperanza religiosa se encontrará en el interior de la iglesia, con la sagrada imagen de la Madre con el Hijo niño. El que vuelve a subir a esta Basílica a por un poco de consuelo o de esperanza, subirá con el muerto, subirá y bajará con el muerto en su corazón, esto he querido recordar, me ha resultado todo así.»

Oteiza nos ha dejado un testamento artístico original, que ni el tiempo ni las lluvias lograrán borrar fácilmente.

Fr. Pedro de ANASAGASTI, O.F.M.

«Resulta muy expresiva la comparación de estas dos fotos: un boceto de fachada (1949), y la fachada concluida (1971). Proceso de simplificación y madurez que bien ha merecido tan larga espera»

26-7-70

ARANZAZU Y OTEIZA

La fachada de la basílica de Aránzazu ya no está desnuda. El año pasado terminaron de colocarse los famosos y controvertidos apóstoles de Oteiza, así como la conmovedora Piedad que modelara a última hora el famoso escultor vasco y que hoy acoge a los peregrinos desde lo alto del frontispicio del santuario franciscano.

Y si ya antes de autorizarse su ejecución el friso de Jorge de Oteiza había sido objeto de encendidos debates, puede decirse que, a partir del día mismo de su instalación, los catorce apóstoles agónicos, inquietantes y patéticos continúan suscitando apasionados y encontrados comentarios entre cuantos visitan aquellas escarpadas alturas, ya se trate de peregrinos piadosos, de simples turistas o de viajeros cultos y con aficiones artísticas.

El hombre sencillo del país, el campesino o el pescador, se encuentra en general compenetrado con aquellas imágenes crispadas que parecen reclamar su atención para conducirla, por así decir, hacia la doliente Andra Mari, a cuyos pies yace su Hijo, absolutamente exánime, rígido, horizontal.

—Yo no entiendo—suele decir, si se le pregunta—, pero me gusta.

Yo pienso si esta actitud vagamente aprobatoria no nacerá de la sorprendente integración del paisaje abrupto y dramático de Aránzazu con las delirantes figuras esculpidas por el maestro oriotarra. Se diría que el artista ha conseguido insuflar cierto hálito de vida —un hálito, además, conturbativo y estremecedor— a algún sombrío roquedal de los que por allí abundan.

Recuerdo que en cierta ocasión en que se especulaba sobre esta fácil y hasta asombrosa aceptación, por parte del campesino vasco, de una obra considerada como vanguardista y sólo asequible a cultivadas sensibilidades minoritarias, Oteiza hizo el siguiente comentario:

—El baserritarra, al venir aquí y encontrarse con estas piedras, pensará en su caserío; y cuando regrese al caserío, se acordará de Aránzazu.

Otra cosa que recuerdo fue la noble palinodia de un anciano sacerdote guipuzcoano:

—Tengo que confesarles que estaba equivocado—nos decía una tarde a varias personas, allí mismo, en Aránza-

zu—. Yo era enemigo del proyecto de Oteiza. No me gustaba, ni me parecía adecuado. Ni siquiera le encontraba el mínimo sentido religioso exigible a una obra de esta naturaleza. Pues, bien: hoy pienso todo lo contrario. Me parece una obra emocionante y llena de sugerencias...

Ultimamente han sido los componentes del equipo de arquitectos brasileños encargados de proyectar el edificio del Eurokursaal donostiarra los que han manifestado, con grandes extremos, su admiración por la colosal realización de Oteiza, de la que se hartaron de tomar fotografías.

En un poema del padre Victoriano de Gandiaga hay una aguda interpretación poética, estética, mística y hasta teológica de la obra de Oteiza.

Gandiaga, actualmente uno de los poetas euskéricos de mayor inspiración, hace hincapié en la angustia y el dolor que trascienden de aquellas estatuas, de las que solamente una —precisamente la de Cristo— permanece en posición horizontal. Todas las demás, es decir, los catorce apóstoles y la misma Andra Mari están de pie, en distintas actitudes y crispaduras que sugieren un duelo, una tristeza y una amargura infinitos. La Virgen se inclina levemente hacia el Hijo tendido a sus pies, pero su rostro parece volverse a las alturas, como implorando piedad y ayuda. Es como si quisiera abarcarlo todo con su dolor. Y sólo Cristo yace exánime, rígido—zerraldo, en gráfica expresión vasca—, entregado a una muerte que parece absoluta, irreparable, definitiva. Y entre el friso de los apóstoles, instalado sobre el dintel de la puerta de entrada, y la Piedad, encaramada en lo más alto de la fachada, se extiende una enorme superficie de pared vacía, desnuda, limpia como el frontis de un juego de pelota...

Pero, en la confortadora versión de nuestro poeta franciscano, el peregrino, no bien franquea la entrada de la iglesia se encuentra con el exultante y consolador misterio de la Resurrección.

El Muerto acaba de volver a nacer. Es otra vez un Niño, lleno de futuro, de esperanzas y de posibilidades, a quien su Madre mantiene de nuevo en sus brazos amorosos...—Miguel PELAY OROZCO.

ID-3695

